Ausdruck der Intensität durch Quantität

in der

englisch-schottischen Volksballade

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Marga Kühnemund

aus Weimar

Marburg 1930

Buchdruckerei Franz Fischer, Kugelgasse 1 (am Kalbstor)

Als Dissertation angenommen am 25. Juni 1930
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Deutschbein
Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 1930

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554401_0079

Inhaltsübersicht.

Einleitung: Intensität kann qualitativ oder quantitativ bedingt sein 1
I. **Zahlen:** Die Bedeutung der Zahl 2
a) Die 3-Zahl 3
b) Die 7-Zahl und die übrigen typischen Zahlen 7
c) Die realistischen Zahlen 8
d) Zugabe und Zusammensetzung von Zahlen 9
II. **Formale Wiederholung:** Wiederholung, eine Frühstufe 11
Einleitend: Die strukturhafte, rhythmische und intensivierende Bedeutung der formalen Wiederholung 12
a) Wortwiederholung (Wiederholung der Verba, Substantiva, Adjektiva und desselben Wortstammes) 27
b) Satzteil- und Satzwiederholung (Anapher, Epiphora) . . 33
c) Formaler Parallelismus (in der Antithese, Dreiheit, "some") 38
III. **Kompositionswiederholung** 42
a) Stimmungtragende Wiederholung, b) Steigerung
IV. **Sinnwiederholung** 50
a) Die Tautologie (Hendiadyoin, Satztautologie, Positives durch Negatives wiederholt) 50
b) Wiederaufnahme eines Satzteils 56
c) Begriffsverstärkungen 57
V. **Zerlegung einer Vorstellung in ihre Einzelmomente** 63
a) Aneinanderreihen von Einzelschilderungen 63
b) "and" 65
VI. **Hyperbel und Breite als Ausdruck der Intensität** 67
a) Hyperbel, b) Zeitliche und räumliche Ausweitung
Schluss: Versuch zu einer Einteilung der Balladen in historische und berichtende, Robin Hoodballaden, Schwankballaden und Stimmungsballaden 71

Literaturübersicht.

Quellen:

Böckel, Otto: Handbuch des deutschen Volksliedes. Marburg 1908.
Child, Fr. James: The English And Scottish Popular Ballads. Boston and New York 1894.
Child Sargent-Kittredge: English And Scottish Popular Ballads. Student's Edition. London 1904.
Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen. Göttingen 1864.

Darstellungen:

Ammann, Hermann: Die menschliche Rede, I. II. Lahr in Br. 1928.
Böckel, Otto: Psychologie der Volksdichtung. Leipzig 1906.
Bücher, Karl: Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1924.
Clemen, Karl: Wesen und Ursprung der Magie. Archiv für Religionspsychologie. Tübingen 1921. II u. III. Bd., hrsg. von W. Stählin.
Dessauer, Renata: Das Zersingen. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Volksliedes. Diss. Frankfurt 1926.
Deutschbein, Max: System der neuenglischen Syntax [3]. Leipzig 1928.
Ehrismann, Gustav: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. München 1922.
Eicker, Hilde: Die historische Volksballade der Engländer und Schotten. Leipzig 1926.
Fehr, Bernhard: Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen. Diss. Basel 1899/1900.
Grimm, Jakob: Deutsche Rechtsalterthümer. Göttingen 1854.
— —, Deutsche Mythologie. Berlin 1875—1878, hrsg. von E. Hugo Meyer.
Gummere, Francis B.: The Popular Ballad. London 1907.
Havers, W.: Enumerative Redeweise. Idg. Forsch. Bd. 45. Berlin u. Leipzig 1927.
Heckscher, Kurt. Die Volkskunde des germanischen Kulturkreises. An Hand der Schriften Ernst Moritz Arndts und gleichzeitiger wie neuerer Parallelbelege dargestellt. I. u. II. Hamburg 1925.
Jakobsohn, Fritz: Der Darstellungsstil der historischen Volkslieder des 14. und 15. Jahrhunderts und die Lieder von der Schlacht bei Sempach. Diss. Berlin 1914.
Jensen, Harro Dervet: Wolfram und sein Werk. Diss. Marburg a.d.L. 1927.
Kraus, Karl: Über die mhd. Konjunktion unde Z.F.D.A. Bd. 44. Berlin 1900.
Liebermann, F.: Die Gesetze der Angelsachsen. Halle a.d.S. 1903—1916.
Mersmann, Hans: Musikalische Werte des Kehrreims. Jahrbuch der Volksliedforschungen, Bd. I.
Meyer, Richard M.: Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. Berlin 1889.
Olrik, Axel: Epische Gesetze der Volksdichtung. Z. F. D. A. Bd. 51. Berlin 1909.
Panzer, Friedrich: Märchen, Sage und Dichtung. München 1905.
Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.

Pound, Louise: Poetic Origins and the Ballad. Newyork 1921.
Schwebsch, Erich: Schottische Volkslyrik in J. Johnson's "The Scots Musical Museum". Berlin 1920.
Seidenstücker, Hermann: Das Beiwort im Nibelungenlied. Dissertation Marburg 1928.
Smith, Logan, Pearsall: Words and Idioms. Studies in the English Language. London 1925.
Spitzer, Leo: Spanisch. cat. y „und". Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik. Halle a. d. S. 1918.
Stewart, George R.: Meter of Popular Ballad. Publications of the Modern Language Association. Menasha, Wisconsin. 1925.
Wackernagel, Wilhelm: Poetik, Rhetorik u. Stilistik. Hrsg. von Sieber. Halle 1873.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923.
Weber, Felix: Märchen und Schwank, eine stilkritische Studie. Diss. Kiel 1904.
Wechssler, Eduard: Begriff und Wesen des Volksliedes. Vortrag, gehalten am 4. Nov. 1912. Marburg a. d. L. 1913.
Weise, Oskar: Die Konjunktion „und" im Gebrauche der Mundarten. Zeitschrift für deutsche Mundarten. Berlin 1911.
Wirth, Alfred: Typische Züge in der englisch-schottischen Volksballade. Bernburger Realgymnasialprogramm I 1903.

Ausserdem habe ich noch sehr fruchtbare Anregungen empfangen durch Prof. M. Deutschbeins Seminare (Protokollbücher vom S. S. 1926 und W. S. 1926/27 Marburg) und durch Dr. W. Schmidts Proseminar über „Englische Volksballaden" S. S. 1928 Marburg.

Intensität, d. h. Stärke und Nachdruck, kann qualitativ oder quantitativ bedingt sein. Eine grosse Wirkung kann entweder aus der Energie einer einzigen starken Triebkraft hervorgehen oder aber aus der Zusammenfassung und Wiederholung vieler schwacher Kräfte. Eine Sturmflut kann z. B. in einer Nacht ebenso viel vernichten wie der ruhige Wellengang einer Reihe von Jahren; ein Krieg kann durch eine grosse Schlacht ebenso entschieden sein wie durch eine Anzahl sich wiederholender kleiner Kämpfe, die durch ihre dauernde Wiederkehr ebenso ermüdend und vernichtend wirken.

Wie es nun zwei Möglichkeiten gibt, eine intensive Wirkung hervorzurufen, so gibt es auch zwei Möglichkeiten, diese Wirkung darzustellen. Wir können den grossen Eindruck eines Ereignisses einmal in leidenschaftlicher, dramatischer Knappheit schildern, das andere Mal durch Wiederholung und Betonung seiner Einzelzüge. Die Wirkung ist in beiden Fällen die gleiche. Nur hat die eine Art der Darstellung die Kunstdichtung erwählt, die andere ist fast ausschliesslich der Volkspoesie verblieben. Warum und wie? Das wird die Ausführung zeigen.

Für diese stilistische Untersuchung beschränke ich mich in der Hauptsache auf die "Student's Edition" der "English and Scottish Popular Ballads". Da es sich hierbei nicht um eine Variantenvergleichung oder um die Behandlung eines Motivs in seiner Verbreitung handelt, bei der man auf Vollständigkeit bedacht sein muss, glaube ich mich zu dieser Einschränkung berechtigt. Die Balladen dieser Ausgabe habe ich alle auf meine These hin untersucht und nur gelegentlich auch die grosse Ausgabe der Childschen Balladensammlung herangezogen.

I. Zahlen.

Die Bedeutung der Zahl.

Für den einfach denkenden Menschen hat die Zahl einen geheimnisvollen Zauber. Wie dem Namen, so sollen auch ihr wunderbare Kräfte innewohnen, die dem, der sie kennt und meistert, Zaubergewalt verleihen[1]). Dieser Glaube an die mystische Wirkung der Zahl ist uralt und weit verbreitet. Wir finden ihn nicht nur in alten Sprüchen und Bauernregeln, sondern, ins Christliche gewandelt und zu einer reichen Symbolik entwickelt, auch in der kirchlichen Wissenschaft des Mittelalters[2]).

Diesen Glauben an die Wunderwirkung der Zahl müssen wir als Voraussetzung für die Volksdichtung annehmen, aber nur als Voraussetzung; denn in Wirklichkeit hat sie etwas ganz anderes aus ihr geschaffen. In der Ballade tritt die alte Zauberkraft der Zahl nur noch in der „Drei" zutage. In Zauber, Fluch und Segen bewahrt sie noch offen ihre alte Wirkung, während sie in der Dreizahl der Steigerung nur heimlich verborgen liegt.

In den übrigen Fällen hat die Zahl hier einen ganz anderen Sinn angenommen. Sie ist nicht mehr Ausdruck einer übernatürlichen Kraft, nicht mehr Zaubermittel, aber noch keine blosse, rechnerische Zahl. Zwischen beiden stehend ist sie „der symbolische Name für kleine oder grössere Gruppen" (Wechssler) und so Ausdruck einer Quantität, ohne Zahl im abgeblassten Sinn zu sein. Sie ist Wesensteil der Steigerung und Formel zugleich.

Durch diese formelhafte Erstarrung aber kommt es, dass wir nicht irgendwelchen beliebigen Zahlen begegnen. Auch hier hat die gute Ballade, wie die Volksdichtung überhaupt, typische Lösungen gefunden, und wir treffen immer

---

1) Vgl. Hecksdher, K.: Die Volkskunde des germanischen Kulturkreises. II. Teil S. 352.

2) Vgl. Die Zahlensymbolik der Mystik, besonders seit Bernhard von Clairvaux und Hugo von St. Viktor. (Ehrismann, G.: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. II S. 67).

wieder auf die Gruppen 3. 7. 12. 15[1]). 24. 30. 40. 100. Diese Stilisierung der Zahl entspricht vollkommen der Technik des Balladenstils, der für alles feststehende, typische Lösungen findet, dem alles Individuelle, Eigenwillige fehlt. Wo immer das Gebiet der typischen Zahl verlassen wird, haben wir ein Abweichen vom volkstümlichen Balladenstil vor uns.

Die Vorliebe der Ballade für die Zahl charakterisiert in eigenartiger Weise ihren Hang zur Gesetzmässigkeit. So heisst es nicht etwa: „viele" Ritter und Damen begleiten Fair Annet, sondern:

73. A. 18. Four and twanty gay gude knichts
Rade by Fair Annet's side,
And four and twanty fair ladies,
As gin she had bin a bride.

und ebenso wird von Thomas Rymer nicht gesagt: er ritt „viele" Tage und Nächte lang, sondern:

37. A. 7. For forty days and forty nights
He wade thro red blude to the knee.

Man liebt die Zahl als etwas Feststehendes, Abgeschlossenes und meidet zahlenlose Angaben als unbestimmt und fliessend, wie man ja überhaupt in der Ballade alle fliessenden Grenzen meidet. In dieser Liebe zur Zahl liegt ein starker Formwille zum Feststehenden, Gesetzmässigen, den man durchaus ebenbürtig neben den festen Aufbau, die formale Wiederholung stellen kann.

a) Die Dreizahl.

„Aller guten Dinge sind ihrer drei", sagt ein deutsches Sprichwort und weist uns so auf die Bedeutung der Dreizahl hin. Tatsächlich ist sie es auch, die wir als die Zahl der germanischen Volksdichtung bezeichnen dürfen. Wo immer wir hier auf Zahlen und zahlenmässige Vorstellungen stossen, begegnen wir der „heiligen Dreizahl" als der vornehmsten unter allen typischen Zahlen.

---

1) Für die Zahl 15 brauchen wir nicht unbedingt irischen Einfluss anzunehmen; denn wir treffen auf sie auch in nordischen Sagen und Märchen. Vgl. dazu K. Heckscher: Die Volkskunde des germanischen Kulturkreises. I. S. 103.

In der englisch-schottischen Ballade müssen wir den Gebrauch der Dreizahl in zwei Anwendungsarten trennen. Wir müssen zwischen der Verbindung dreier „gleichwertiger" und dreier „sich steigernder" Glieder unterscheiden, obwohl in beiden Fällen eine Intensivierung beabsichtigt ist. Bei gleichwertigen Gliedern steht die Dreiheit an Stelle eines verstärkten Einzelgliedes, das allein schon genügen würde, den Sinn zu erfüllen. Da es aber der Ballade nur durch Quantität möglich ist, eine intensive Wirkung hervorzurufen, wiederholt sie einen Vorgang durch einen zweiten und dritten, eine Person durch eine zweite und dritte Begleitfigur, und wir haben so eine Vielheit der Zusammensetzung trotz der Einheit des Begriffes vor uns. Der verstärkte Eindruck wird erst durch eine Summe von Einzelvorstellungen gewonnen, und das Gefühl für diese summative Aneinanderreihung geht nicht verloren, obwohl die Dreiheit nur zur Steigerung eines Begriffes dient. Die Zahl wird immer als Summe erfasst, selbst da, wo eine Kollektivvorstellung nahe läge. Dies entspricht ganz dem aneinanderreihenden Denken der Volksdichtung, dem die Bildung eines übergeordneten Sammelbegriffes nicht liegt.

Ganz besonders deutlich wird die Zusammensetzung einer Reihe von Vorgängen zu einer intensiven Einzelwirkung da, wo die Dreizahl an Stelle eines Adjektivs oder Adverbs tritt, z. B.

58. B. 4. He gae loud laughters three
= er lachte sehr laut auf.

214. A. 13. She swoond thrice upon his breist
= sie fiel in tiefer Ohnmacht auf seine Brust[1]).

---

1) Deutlich wird dieses Prinzip auch in folgendem Ausdruck:

246. A. 4. "And ye will not her favour win
With three blinks of your ee".

der steigernden Antwort auf:

246. A. 3. "But I could aye her favour win
Wi ae blink o my ee".

Dieses Beispiel ist weniger auffällig, da in dieser Wendung auch uns eine Verdreifachung geläufig ist.

Hier wird nicht etwa Adjektiv oder Adverb umschrieben, sondern der ganze Vorgang; das einmalige intensive Geschehen wird durch die dreimalige Wiederholung des einfachen Vorgangs wiedergegeben. Die Intensität des Erlebnisses wird also durch die Quantität ausgedrückt, und die Zeitdauer (Quantität) tritt an Stelle des stark erlebten Augenblicks (Qualität).

Weniger deutlich wird die Hervorhebung bei der Dreizahl der Brüder, aber immer noch deutlich genug, um in einigen Fällen ein künstlerisches Gefühl darin zu erkennen. So z. B. dient die Dreiheit der Söhne in "The Wife of Usher's Well" (79) dazu, die Empfindungen der Mutter zu steigern. Nicht nur einen Sohn hat sie durch den Tod verloren, sondern drei; nicht nur einer kehrt zu ihr zurück, sondern drei.

Diese Art der Hervorhebung ist aber nicht mehr immer in der Ballade empfunden worden. Besonders an unwichtigen Stellen wird die Dreiheit zur zwei abgeschwächt und dem „Gesetz der Zwillinge"[1]) unterworfen. Eine Vorstufe dieser Abschwächung ist das Sinken der Dreizahl zum bedeutungslosen Plural. Deutlich zeigt das Sir Lionel:

18. A. 1. Sir Egrabell had sonnes three

beginnt die Ballade, ohne in ihrem weiteren Verlauf einen der Brüder des Sir Lionel zu erwähnen. Wie unwichtig hier die Dreizahl ist, beweist, dass Fassung B nur von zwei Brüdern berichtet. Ähnlich haben wir auch im deutschen Märchen das Aufgeben der Begleitfiguren zugunsten der Hauptfigur. Da es sich nur um ein intensivierendes Stilmittel handelt, fehlt auch hier in mancher Variante die Dreigliedrigkeit, die eine andere bewahrt.

Für die summierende Aneinanderreihung der Dreizahl ist auch das formelhafte:

74. A. 10. He called up his merry men all,
By one, by two, and by three.

charakteristisch, das wohl z. T. auch eine sangliche, zeilen-

1) Vgl. dazu Axel Olrik: Epische Gesetze der Volksdichtung. Z. F. D. A. Bd. 51, Berlin 1909. Im Folgenden zitiere ich in Bezug auf diesen Aufsatz nur den Namen des Verfassers.

füllende Aufgabe hat. Ebenso ist der zählende Kehrreim nur sanglich-rhythmisch bedingt:

20. C. Three, three, and three by three.

Formelhaft steht die Dreizahl da, wo sie keinerlei intensivierende Bedeutung mehr hat, z. B.

48. A. 29. Her hart itt burst in three.
51. A. 6. And he has cutted aff Lizie Wan's head,
And her fair body in three.
178. H. 14. And put in bullets three.

Diese Verbindung gleichwertiger Glieder, die wir sehr häufig in der Ballade antreffen, trägt aber nicht in demselben Masse einen intensivierenden Charakter wie die Verbindung dreier sich steigernder Glieder. Zu dieser rechne ich nicht nur jede deutlich mit „Topp- oder Achtergewicht" (Axel Olrik) verbundene Reihe, sondern auch die Dreizahl des Zaubers und der Erlösung. Auch hier haben wir offensichtlich eine Steigerung vor uns; denn auf das letzte als das wichtigste Glied kommt es auch hier an. So wird z. B. erst nach dem dritten Zauber Allison Gross (35 A) verhext, erst nach der dritten Berührung mit der Zauberrute der "Laily Worm" (36 A) erlöst. Der dritte Schlag ist immer der entscheidende, und es liegt jedesmal eine Steigerung von eins zu drei vor, selbst da, wo sie nicht wie in Kemp Owyne (34 A) ausgeführt ist[1]).

Die klar ausgesprochen mit Achtergewicht verbundene dreiteilige Steigerung möchte ich erst bei der Kompositionswiederholung besprechen. Sie greift so tief bis in die innerste Gestaltung der Ballade ein, dass ich sie hier doch nicht erschöpfend behandeln könnte.

1) Hier haben wir deutlich eine stufenweise Entwicklung vom ersten bis zum dritten erlösenden Kuss vor uns. Jede einzelne Stufe der Befreiung ist hier klar von der vorhergehenden durch einen besonderen Bericht geschieden, während die anderen Balladen sich damit begnügen, nur kurz zusammenfassend zu sagen:

35. A. 13. An she's stroakd me three times oer her knee.
oder: 36. A. 13. She has tain a silver wan
An gine him stroks three.

Vgl. dazu auch das Kapitel über die Steigerung in der Kompositionswiederholung.

b) Die Siebenzahl und die übrigen typischen Zahlen.

Schon mehr formelhaften Charakter als die Dreizahl trägt die Sieben. Hier fällt jegliche Steigerung innerhalb ihrer Glieder fort, und wir haben nur in einigen Fällen Hervorhebung durch Zusammensetzung gleichwertiger Glieder. Diese Verbindung gleichartiger Figuren haben wir häufig als "seven sons" oder "seven sisters", eine Zusammenstellung, die wohl z. T. auch durch die Alliteration bestimmt sein mag. In manchen dieser Fälle spüren wir noch besonders deutlich die summierende Zusammensetzung aus Einzelgliedern, so z. B. in der Ballade "Fair Annie" (62. B. $_{4\ 7}$), in der alle sieben Söhne einzeln aufgeführt sind, ebenso im deutschen Märchen Schneewittchen, in dem jeder der Zwerge das Wort ergreift. Trotz der Siebenzahl haben wir jedoch auch hier immer letzten Endes eine Einheit vor uns. Trotz der Auflösung haben wir doch nie sieben verschiedene, individuelle Wesen vor uns, sondern „eine Gruppe" (Deutschbein). Diesem Satz scheint die Ballade "Clerk Saunders" (69 B) zu widersprechen, in der die sieben Brüder anfangs als Gegenspieler auftreten. Sie sind in zwei sich gegensätzlich gegenüberstehende Gruppen gesprengt; denn der erste rät zur Ermordung des Geliebten seiner Schwester, der zweite will davon abstehen, der dritte wieder ist für den Tod und so fort bis zum siebenten Bruder, der mit seinem bösen Rat den Ausschlag gibt. Hier scheint die Einheit der Siebenzahl gebrochen und in Gruppen zu drei und vier gespalten, um durch dieses Hemmen und Fortschreiten der Handlung durch die entgegengesetzten Ratschläge eine erhöhte Spannung zu erzielen. Es ist aber nur eine zeitweilige Spaltung; denn die sieben Brüder werden letzten Endes wieder durch die Tat zusammengeführt. Keiner hindert den Mord. So werden sie alle mitschuldig und durch diese Schuld geeint.

Ebenso beliebt wie die Siebenzahl der Geschwister ist die der Jahre. Sieben Jahre muss die Braut auf den Bräutigam warten, sieben Jahre dient der Knecht seinem

Herrn, sieben Jahre währt der Hass der Feinde. Sieben Jahre sind geradezu die Formel für eine unabsehbar lange Zeitspanne geworden, und sie stehen so ganz allgemein für: „die lange Zeit" [1]).

Von den übrigen typischen Zahlen möchte ich nur noch der 24 nähere Beachtung schenken. Es ist ein immer wiederkehrendes Motiv in der Ballade, dass 24 Figuren sich zur Hervorhebung um eine Hauptperson gruppieren und so gleichsam zur Steigerung ihres Glanzes und ihrer Schönheit dienen. Z. B.:

39. A. 9. Four and twenty ladies fair
Were playing at the ba,
And out then cam the fair Janet
Ance the flower amang them a'.

155. A. 1. Four and twenty bonny boys
Were playing at the ba,
And by it cam him Sweet Sir Hugh,
And he playd oer them a'.

238. A. 1. Four and twenty noblemen they rode thro
Banchory fair,
But bonny Glenlogie was flower (of a')
that was there.

2. Four and twenty noblemen rode from
Banchory ha,
But bonny Glenlogie he was flower of
them a' [1]).

c) Die realistischen Zahlen.

Neben dieser strengen Stilisierung zahlenmässiger Vorstellungen in den typischen Zahlen finden wir aber auch eine freiere Gestaltung. Die ideelle Wirklichkeit wird zugunsten einer realistischeren Gestaltung aufgegeben, und wir treffen auf Zahlen wie 53, 55, 500 (162. B.) u. a. Spielmannmässiger Stil sucht mit diesem falschen Realismus eine

1) Bezeichnend dafür ist die häufige Verbindung mit "long":
48. A. 2. I haue loued thee this seuen long yeere.
75. B. 3. Whan seven lang years are past and gane.
75. D. 3. "Oh seven, seven, seven long years,
They are much too long for me".

2) Weitere Beispiele: 63. A. 22. 23.; 155. C. 1.; 231. A. 16. 17. u. a.

empirische Wahrheit zu betonen, die doch keine Wahrheit ist; denn, wie H. Eicker[1]) nachgewiesen hat, stimmen diese realistischen Zahlen in den wenigsten Fällen. Wenn es in der Ballade "The Mermaid" heisst:

289. A. 7. In all, the number that was on board
Was five hundred and sixty four,
And all that ever came alive on shore
There was but poor ninety-five.

so stehen diese Zahlenangaben so weit entfernt vom echt volkstümlichen Stil wie auch der reflektierende Eingang dieser Ballade. Der wahrhaft volkstümliche Balladenstil meidet diese realistischen Zahlen, wie er überhaupt jede allzu realistische Darstellung meidet. Er typisiert die Zahl, wie er Form und Inhalt typisiert, und wo immer ein bewusster Wille von diesen überkommenen Zahlen abweicht, haben wir spielmannsmässige Züge vor uns, die in echt mittelalterlicher Weise in ihrer Zahlenfreude übertreiben (vgl. Hyperbel!).

Ganz allgemein können wir von den Zahlen dasselbe sagen wie von der Wiederholung. Typische Zahlen sowie Kompositionswiederholung sind das Kennzeichen der Ballade, die wie das Volkslied ein gewisses Mitfühlen erwecken will. Der grösste Teil der Robin Hoodballaden und diejenigen der historischen Balladen, denen nur daran liegt zu berichten, ohne auf eine stimmungweckende Wirkung bedacht zu sein, haben die Gebundenheit der echten Volksdichtung noch nicht erreicht. Sie bringen mit einer freieren Formgestaltung auch realistischere Zahlen und die vermeintliche Tatsachenwelt der Spielleute steht an Stelle der gläubigen Wirklichkeit der Volksdichtung.

d) Zugabe und Zusammensetzung von Zahlen.

Das Prinzip der Zugabezahlen ist allgemein, dass der grossen Summe noch eine kleine angehängt wird. Ihren Ursprung erklärt J. Grimm aus dem Rechtsgebrauch, vor allem bei Fristbestimmungen: „Der Verstrich einer Frist ist erst dann für voll zu achten, wann in die ausser ihr

1) Die historische Volksballade der Engländer und Schotten S. 68.

liegende Zeit eingetreten wird, darum pflegt noch ein Stück dieser neuen Zeit mit dazu geschlagen zu werden"[1]). Dieser Charakter der Zugabezahl lässt sich in der Ballade noch deutlich in der Formel "a twelvemonth and a day" erkennen; sonst aber ist hier die alte Bedeutung verwischt. Wo wir auf diese Darstellungsweise noch treffen, ist sie hauptsächlich durch die Vorliebe für den quantitativen Ausdruck bedingt, der mit dieser Summierung neben der Hervorhebung der Zahl auch eine Zeilenfüllung bezweckt. Z. B.:

41. A. 9. For six long years and one.
43. B. 1. Five hundred merks and ten.
37. A. 2. . . . fifty silver bells and nine.

Mit unbestimmter Zugabe:

60. A. 15. seven yeers and more.
122. B. 18. five pounds and more.

Der sanglich-zeilenfüllende Charakter der Zahlenzugabe wird besonders deutlich in:

97. A. 15. There's thirty marys i my bowr,
There's thirty o them an three.

Mehr der Hervorhebung dient die Zusammensetzung aus gleichen Zahlenteilen. So wird z. B. in der Zusammenzählung von 3 + 3 + 3 zu 9 eine Steigerung beabsichtigt, und wir dürfen die 9 als Verstärkung der Drei auffassen. Als Beispiel dafür:

21. A. 9. Three were buryed under thy bed's head,
Other three under thy brewing leade.
10. Other three on yon play greene;
Count, maid, and there be 9.

Andererseits dient diese Zusammensetzung der Zahlen auch dazu, den Überblick durch ein Aneinanderreihen von Einzelgruppen zu erleichtern. Man löst die Zahl auf, um durch ein Nacheinander von einzelnen Gliedern den Eindruck ihrer Grösse zu verstärken. Z. B.:

71. A. 1. There are sixteen lang miles, I'm sure,
Between my love and me;
There are eight o them in gude dry land,
And other eight by sea.

1) Jakob Grimm: Deutsche Rechtsalterthümer S. 221.

186. A. 17. He has calld him forty marchmen bauld . . .

18. There were five and five before them a',
Wi hunting-horns and bugles bright;
And five and five came wi Buccleuch,
Like Warden's men, arrayed for fight.

19. And five and five like a mason-gang,
That carried the ladders lang and hie;
And five and five like broken men;
And so they reached the Woodhouse-lee.

II. Formale Wiederholung.

Wiederholung, eine Frühstufe.

Der Sinnenhaftigkeit der Volksdichtung entspricht es, dass sie ganz die Form in den Vordergrund rückt. Im Übersteigern der sinnlichen Form sucht sie zu ersetzen, was ihr an geistiger Durchdringung fehlt, und es gelingt ihr auch. Sinnliche, äussere Form ist der Wille der Volksdichtung, vor dem alle inhaltlichen Forderungen zurücktreten müssen. Formenstrenge, die bis zur Stilisierung reicht, entspricht der sinnlichen Schöpferkraft des Volkes, des ungeistigen, sinnenfrohen Volkes.

Dieser Formwille der Volksdichtung kommt am deutlichsten in dem festen Aufbau der Wiederholung zum Ausdruck. Wiederholung, die Gleiches durch Gleiches verstärkt, ist die festeste Gliederung und somit auch die festeste und sinnfälligste Form. Da jede Idee im Anfang sich erst übersteigern muss, um genügend Triebkraft für eine auch nur schwächere Wirkung zu haben, so muss auch die sinnliche Wirkung der Form erst in ihrer übertriebensten Gestaltung, der formalen Wiederholung, begriffen werden, ehe ein geschulteres Ohr diese Frühstufe alles Rhythmus und aller Form verlassen kann. Wiederholung ist die Urgestalt aller Form, und das festeste, strengste Gesetz musste erst an ihr erfüllt werden, ehe die Dichtung für eine freiere Gestaltung reif war.

Die strukturhafte, rhythmische und intensivierende Bedeutung der formalen Wiederholung.

Die formale Wiederholung hat eine dreifache Bedeutung für den Balladenstil. Rein formal dient sie als Strukturschema, auf der Grenze zwischen äusserer und innerer Form liegt ihre Bedeutung für den Rhythmus, rein inhaltlich aber ist sie der quantitative Ausdruck einer intensiven Vorstellung. Diese drei Aufgaben der Wiederholung lassen sich jedoch nur theoretisch voneinander trennen; in Wirklichkeit gehen sie ineinander über. Formale und inhaltliche Bedeutung wirken zusammen, und ich wage keine dieser drei Aufgaben der Wiederholung vor den beiden anderen als die vornehmste zu bezeichnen.

Obwohl es demnach eigentlich eine Vergewaltigung bedeutet, die ineinanderwirkenden und zusammenfliessenden Grenzen zwischen Wiederholung „als Struktur", „als Rhythmus" und „als Ausdruck der Intensität" zu trennen, so will ich es hier doch um der Klarheit der Anschauung willen tun. Ich bin mir aber des Gewaltsamen dabei wohl bewusst.

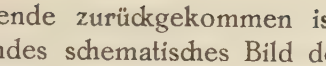
Die strukturhafte Bedeutung der Wiederholung.

Die Wiederholung als aufbauendes Element ist von grosser Bedeutung für die Volksdichtung, somit auch für die Ballade. Charakteristisch ist hierfür die Verknüpfung der einzelnen Verse ineinander durch Wiederholung von Stichworten und Satzteilen, die sog. Kettenverschlingung, die wir allerdings in der englischen Ballade nicht so häufig antreffen wie im deutschen Volkslied, als Beispiel:

6. A. 1. Willie has taen him oer the fame,
He's woo'd a wife and brought her hame.
2. He's woo'd her for her yellow hair,
But his mother wrought her mickle care.
3. And mickle dolour gard her dree,
For lighter she can never be.

Dauerndes Zurückgreifen, Wiederholung der letzten Worte verketten die Strophen ineinander, und es wird erst zu etwas Neuem übergegangen, nachdem man noch einmal

auf das Vorhergehende zurückgekommen ist. So ergibt sich ungefähr folgendes schematisches Bild der Verse:



Eine ähnliche Art der Verknüpfung haben wir auch bei der Wiederaufnahme derselben Worte in Frage und Antwort, Auftrag und Ausführung, Tat und Bericht der Tat. Als Beispiel für Wiederholung in Auftrag und Ausführung:

68. A. 22. "Leave aff your ducking on the day,
And duck upon the night;
Whear ever that sakeless knight lys slain,
The candels will shine bright".

23. Thay left off their ducking o the day,
And ducked upon the night,
And where that sakeless knight lay slain.
The candles shone full bright.

Als Beispiel für die ungemein häufige Wiederaufnahme derselben Worte in Frage und Antwort:

62. E 1. "O wha will bake my bridal bread,
And brew my bridal ale?
Wha will welcome my bright bride,
That I bring oer the dale?"

2. "O I will bake your bridal bread,
And brew your bridal ale;
And I will welcome your bright bride,
That you bring oer the dale".

Als Beispiel für die Tat und deren Bericht, der hier erst im Abstand von einigen Strophen folgt:

51. A. 6 And he has cutted aff Lizie Wan's head,
And her fair body in three.

11. "For I hae cutted aff Lizie Wan's head.
And her fair body in three".

Wiederholung als Struktur bestimmt aber nicht nur die einzelnen Verse in ihrem Verhältnis zueinander, sondern als aufbauendes Element bedingt sie oft die Form der ganzen Ballade. Als Beispiel möchte ich: "The Maid freed from the Gallows" heranziehen. Hier ist die Wiederholung so formbestimmend geworden, dass sich die ganze Ballade

1) Näheres über die Kettenverschlingung vgl. S. 36, 37.

in fünf fast identische Teile zergliedern lässt. Fünfmal hintereinander wiederholt sich dieser gleiche Aufbau:

A. Bitte an den Richter. Str. 1. 4. 7. 10. 13.
B. Bitte an den Vater (Mutter, Bruder etc). Str. 2. 5. 8. 11. 14.
C. Ablehnung des Vaters (der Mutter, des Bruders etc.) Str. 3. 6. 9. 12.

Erlösung durch den Geliebten Str. 15.

Mit denselben Worten bittet das Mädchen Vater, Mutter, Bruder, Schwester und zuletzt den Geliebten, mit denselben Worten wird ihr diese Bitte verweigert, bis ihr der Geliebte die Befreiung bringt. Dieser formenstrenge, wiederholende Aufbau erstreckt sich sogar bis in die einzelnen Strophen hinein:

Die Strophengruppe A wiederholt "O good Lord Judge" durch "O sweet Lord Judge".

Die Strophengruppe B zerfällt in drei Teile.

1) a + a = wiederholte Anrede.
2) b + b = doppelter Ausdruck für das, um was sie bittet.
3) c + c = doppelter Ausdruck für das, weswegen sie bittet.

95. A. 2. "Oh father, o father, a little of your gold,
And likewise of your fee!
To keep my body from yonder grave,
And my neck from the gallows-tree".

Die Strophengruppe C nimmt in negativer Form B b + b auf und fügt d + d hinzu.

95. A. 3. "None of my gold now you shall have,
Nor likewise of my fee;
For I am come to see you hangd,
And hanged you shall be".

Diese strenge Form des Aufbaus steht nicht vereinzelt da innerhalb der Balladen. Ihr zur Seite stehen Lord Randal, Edward und mit wenig gelockerter Symmetrie des Aufbaus viele andere. Auch im Deutschen haben wir viele Entsprechungen. Das Lied: "O Schipmann" bringt sogar neben dem gleichen Aufbau auch das gleiche Motiv wie "The Maid freed from the Gallows".

Die Bedeutung der strukturhaften Wiederholung wird vielfach damit abgetan, dass man in ihr nur eine Gedächtnishilfe beim mündlichen Vortrag sieht. So z. B. fassen Macpherson und Pinkerton die Verknüpfung von Vers zu Vers nur als Absicht zum Zweck leichterer Bewahrung durch die "oral tradition" auf. Die allgemein verbreitete Anschauung, das Hörensagen und Wiedersagen brauche die Wiederholung, um der Erinnerung zu Hilfe zu kommen, erschöpft nicht ihre Bedeutung. Wohl kann man die formenstrenge Wiederholung als das aufbauende Element gegenüber den zerstörenden Kräften mündlicher Überlieferung ansehen, aber man muss sich hüten, die Auswirkungen des mündlichen Vortrags zu überschätzen und das Gedächtnis des Volkes zu verkennen. Nein, die strukturhafte Wiederholung ist auch mehr, als eine blosse Gedächtnishilfe! Ihre vornehmste Aufgabe ist damit nicht erfüllt. Ihr Ziel und Zweck sind auf ein anderes Gebiet gerichtet: Sie dient der Verbindung, und durch formale Verknüpfung hält sie die lose zerflatternde Handlung zusammen. Die Volksdichtung braucht diesen straffen, formalen Aufbau, wie er sich in der Wiederholung darstellt, sie braucht die sinnliche Verbindung, da ihr die logische fehlt. Wiederholung kettet die inhaltlich lose verbundenen Szenen aneinander und fasst die sprunghaft lebendigen Gedanken zu einer festen Einheit zusammen. So haben wir hier, wie später sich auch im Rhythmus zeigt, die Bevorzugung der äusseren, sinnlichen Form vor der gedanklichen, inneren, sodass die eine die andere fast ersetzt. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir auch im deutschen Märchen haben; denn auch hier hat die sinnenhafte Wiederholung die Aufgabe, das bunt aneinandergereihte Geschehen zu verknüpfen.

Die rhythmische Bedeutung der Wiederholung.

Wiederholung „als Rhythmus" steht auf der einen Seite noch im Formalen, reicht aber schon in das Inhaltliche hinüber als ein Ausdruck der Stimmung und des Gefühls. Es ist die Erscheinung, die zwischen dem Struktur-

haften und Intensivierenden der Wiederholung steht und doch beides in sich vereinigt. Der formenstrenge Aufbau, wie er sich in der Wiederholung zeigt, ist rhythmisch und konstruktiv zugleich. Das aber ist nach Pongs[1]) „der typische Wesensausdruck vorindividuellen Gemeinfühlens, das sich mehr im Rhythmischen und Konstruktiven als im Figürlichen wirkend zeigt". Rhythmus ist daher auch die oberste Forderung der Volkspoesie als einer gemeinsam empfundenen Dichtung. Er ist sogar von weittragenderer Bedeutung für die Ballade als eine sinnvolle Gedankenführung. Der Sinn des Liedes liegt ja erst in zweiter Linie im verstandesmässig erfassbaren Aufbau des Geschehens. Rhythmus ist das Primäre, weil er, sinnlicher als der Gedanke, mehr dem Fühlen des Volkes entspringt. Der Geschehen aneinanderreihende Inhalt bedarf erst des Umwegs über den Verstand, ehe er fassbar wird, aber im Rhythmus liegt die Sinnlichwerdung eines Gefühls, und Gefühl und Ausdruck sind hier fast in eins verschmolzen.

„Zwei Elemente formen [nach Pongs[2])] den Rhythmus, die natürliche Bewegung der somatischen Kräfte und ein übergeordnetes Gesetz". Wiederholung aber gibt nun der natürlichen Bewegung den engstmöglichen Raum und betont das Gesetzmässige. In der starren Form rhythmischer Wiederholung liegt ein Hinausgreifen aus den Bezirken natürlichen Sprachzusammenhangs hin zur Gesetzmässigkeit. Wiederholung als Rhythmus bedeutet ein Absondern von der gewöhnlichen Umgangssprache und damit ein Heraustreten aus dem Natürlichen ins Gegennatürliche bis zum Magischen. Die gewollt widernatürliche Ruhe, die bisweilen in der Wiederholung liegt, steht in schroffem Gegensatz zu dem lebendigen Fortdrängen der Sprache und hat deshalb eine eigentümliche Wirkungskraft. Wiederholung entrückt aus dem fortlaufenden Sprachzusammenhang und hebt aus der Zufälligkeit der Erscheinungen heraus bis zur vollendeten Stilisierung in der Magie. Wiederholung hebt

1) Pongs S. VIII.
2) Pongs S. 48.

über das Einmalig-Zufällige hinaus und verkörpert die der lebendigen Sprache anorganisch übergeordnete Gesetzmässigkeit. Die formale Wiederholung (nicht die Sinnwiederholung) bedeutet immer und jedesmal ein Herausheben aus dem Natürlichen, ein gesteigertes Gefühl des Erlebens. Das Unnatürliche in diesem Sinne ist eben ein besonders poetisches Element.

Durch die rhythmische Gleichförmigkeit der formalen Wiederholung haben wir eine scheinbar beruhigende Form vor uns. Es ist aber nur eine Ruhe vor dem Sturm; denn, wie die Totenstille vor dem heraufziehenden Gewitter beunruhigt und aufreizt gerade um ihrer Ruhe willen, so reizt die Wiederholung in ihrem scheinbaren Verstummen alles Lebendigen auf. Die Ruhe, die in der festen, rhythmischen Formulierung z. B. der Edwardballade liegt, ist so etwas Unnatürliches, dass sie gerade deshalb doppelt erregt. Die Ruhe der Wiederholung ist eben nur eine scheinbare; denn sie setzt die ruhige, äussere Form einem bewegten Inhalt gegenüber und steigert so nur noch die Erregung, statt sie zu besänftigen, durch den Gegensatz von Inhalt und Form. Die Stille der Nacht lässt ja auch den Gedanken die grösste Bewegung und steigert gerade durch ihre Ruhe das Gefühl innerer Erregtheit.

Als Beispiel für eine scheinbar ruhige Form als Ausdruck eines äusserst dramatischen Inhaltes möchte ich die Lord Randalballade heranziehen. Grösste innere Erregung ist hier in die festeste, straffste Form gebannt. Strophe auf Strophe baut sich in starrer, gleichförmiger Wiederholung auf, und doch durchzittert die ganze Ballade eine wilde Spannung, die sich erst auflöst in dem Bekenntnis des Sohnes: "O yes, I am poisoned; mother, mak my bed soon". — Von Anfang an möchte es der Sohn hinausschreien: „Mutter, ich trage den Tod im Herzen"! Aber die verzweifelte, wissende, todesgewisse Angst schreckt noch davor zurück, dieses Schlimmste auszusprechen. Mutter wie Sohn wissen um den Tod, und doch fürchten sie beide die Gewissheit des Bekenntnisses: „Ja, ich bin vergiftet"!

Diese verzweifelnde Angst ist so gross, dass sie nicht einmal mehr das natürliche Leidgefühl zum Durchbruch kommen lässt. Sondern dieselbe Grösse des Leides, die Kriemhild Tränen und Klage versagt an Siegfrieds Bahre, die zwingt auch hier Sohn und Mutter in jene Ruhe, die verzweiflungsvoller als jede laute Klage ihren Schmerz schildert. — Eine alles lebendige Gefühl, alle lebendige Sprache tötende Angst spricht aus der widernatürlichen Ruhe der Wiederholung zu uns. Der Schmerz ist so gross, dass er gar keines hemmungslosen, wilden Ausdrucks mehr fähig ist. Eine Ruhe, die keine Ruhe ist, bannt die Sprache in die starre Form des gleichen Aufbaus; und wie das herbste Leid ein starres, unbewegtes Gesicht zeigt, so zeigt hier die Ballade die starrste, unbeweglichste Form als Ausdruck höchster Verzweiflung.

Wenn ich so die Form der Ballade ruhig, den Inhalt bewegt nenne, so steht das scheinbar im Gegensatz zu der Theorie, dass jede gute Dichtung in Form und Inhalt übereinstimmen müsse. Aber nur scheinbar! Denn die Ruhe der äusseren Form ist ja nur eine unnatürliche, aufreizende, die nur dazu dient, die innere Erregung bis zum Höchsten zu steigern.

Die Wiederholung in ihren letzten Folgerungen ist durch ihre Starrheit der Versuch zu einer absoluten Form. Ähnlich wie im geometrischen Ornament haben wir hier „die Offenbarung eines Absoluten, in den Entwicklungsgang des menschlichen Bewusstseins hineingerückt als ersten Ansatz einer geistigen Beherrschung der Dinge durch die Seele“ (Pongs). Durch diese Verabsolutung der Form wird eine ganz eigenartige Sphäre des Gegennatürlichen erreicht. Wir finden sie deshalb auch zuerst in jeder kultischen, religiösen Dichtung (z. B. den Psalmen) und in Zaubersprüchen (z. B. Merseburger Zaubersprüche). Unter der Verneinung aller natürlichen Bewegung erhebt sich die Starrheit zum bannenden Gesetz und unterwirft ihrem Willen jede natürliche, triebhafte, individuelle Regung. Als höchste Steigerung rhythmischer Wiederholung haben wir

so die Magie. Die Freiheit menschlichen Handelns wird unter den Zwang übernatürlicher Kräfte gestellt. Das Magische wird in und durch die Form fühlbar. So z. B. weist in der Edwardballade die starre Form über die Bezirke menschlicher Willensfähigkeit hinaus. Edward unterliegt dem Zwang einer ausser ihm liegenden Kraft, er handelt wie unter magischem Zauber, dem er nicht zu entrinnen vermag. Und zwar ist das Schicksal die magische, bezwingende Gewalt in der Ballade. In seiner dunklen Rätselhaftigkeit und Unerklärbarkeit, mit der es den Menschen überfällt, wird es von dem einfachen Sinn des Volkes als magisch empfunden. Das Schicksal ist die Macht, die man zu bezwingen sucht und von der man doch am Ende bezwungen wird. Dabei fehlt der Gedanke einer jeden bittenden und erlösenden Verbundenheit mit dem Schicksal, die erst die Religion in der Bindung Gott—Mensch bringt. Die Balladen in ihrer Mehrzahl sind deshalb letzten Endes unreligiös, und die Spannung, in die der Mensch hineingestellt ist, wird nur als magisch empfunden, d. h. als Zwang einer übernatürlichen Kraft, in nichtreligiöser Erschlossenheit.

Der Ausdruck dieser magischen Spannung ist die formale Wiederholung, wie wir sie im Fluch, in der Beschwörung und als Grundmotiv der Edwardballade und des Lord Randal haben. In der Gesetzmässigkeit der Sprache findet die Unabwendbarkeit des Schicksals ihren Ausdruck, und in der magischen Wiederholung steigert sie sich zum unentrinnbaren Verhängnis, dessen Bann der Mensch unterliegt.

Magisch ist aber nicht schlechthin jede Ballade mit formenstrengem Aufbau. So z. B. ist "The Maid freed from the Gallows" (95) trotz seines straffen, wiederholenden Aufbaus nicht magisch; denn nirgends haben wir hier ein Abhängigkeitsgefühl von aussermenschlichen Kräften, nirgends das Zerbrechen eigenen Willens unter dem übermächtigen des Schicksals. Magisch ist auch nicht jede rhythmische Wiederholung; denn die Magie ist Wille und Zwang; Wille, das Schicksal zu beherrschen in Fluch und Beschwörung, Zwang, weil letzten Endes doch der Mensch unter dem

Schicksalswillen zerbricht (Lord Randal). Jede rein sangliche, rein rhythmische Wiederholung scheidet darum bei der Magie aus, und es bleibt als magisch nur die Wiederholung, die in rhythmisch straffem Aufbau der Ausdruck eines herrschenden, zerbrechenden Willens ist, sei es zum Guten oder Bösen. Magisch-rhythmische Wiederholung ist ja von sanglich-rhythmischer Wiederholung weit entfernt, so weit, wie es die Wucht der Edwardballade von der spielenden, klingenden Melodik von "The Queen of Elfland's Nourice" [1]) ist. Magische und sangliche Wiederholung stehen sich gegenüber wie toter Zwang und lebendiges, noch dem Natürlichen Raum gebendes Gesetz sich gegenüberstehen. Sanglich-rhythmische Wiederholung gehört noch in die Bezirke natürlicher Bewegung, während Magie die vollendetste Form des Gegennatürlichen, ein unfreies, alles Lebendige tötende Erstarren, anstrebt.

Die intensivierende Bedeutung der Wiederholung.

Die Wiederholung als Ausdruck der Intensität kann auf dreierlei Arten in Erscheinung treten: einmal als Stauung, dann wird die Anschauung genötigt, längere Zeit auf einem Punkte zu verweilen, zweitens durch Zurückführung, indem noch einmal auf eine vorhergegangene Vorstellung zurückgegriffen wird. Als drittes haben wir die Steigerung, die die gegebene Vorstellung in gesteigerter Form wiederkehren lässt und beide vorhergegangenen Arten der Wiederholung in sich vereinigen kann.

---

1) Ich denke hierbei besonders an den wiegenliedartigen Eingang:

40. A. 1. I heard a cow low, a bonnie cow low,
An a cow low down in yon glen;
Lang, lang will my young son greet
Or his mither bid him come ben.

2. I heard a cow low, a bonnie cow low,
An a cow low down in yon fauld;
Lang, lang will my young son greet
Or his mither take him frae cauld.

Stauende Wiederholung. Bei der Stauung werden die eilig vorwärtsdrängenden Gedanken mit Gewalt zurückgehalten, um an den entscheidenden Punkten zu verharren. Und wie das gestaute Wasser an gesammelter Kraft gewinnt, so gewinnt die rasch dahineilende Einbildungskraft an Stärke des Gefühls; denn nicht der Verstand, der vorwärtsdrängend der Handlung folgen will, wird durch die Wiederholung beansprucht, sondern das Gefühl, das bei den erregenden Bildern verweilt. Dieses Verweilen bei gewissen Szenen hebt die Ballade über den blossen geschichtlichen Bericht hinaus. Die Wiederholung erhebt das Geschehnis über das Einmalig-Zufällige der Geschichte in ein Ewig-Menschliches. Wiederholung als feste Formgebung lässt den Gedanken des Zufälligen verschwinden und setzt das Immerwiederkehrende, Ewige dafür.

Eine Randform, d. h. eine letzte, äusserlichste Übersteigerung dieser stauenden Wiederholung haben wir in der blossen Aufzählung. Hierher gehören z. B. in "The Twa Sisters" (10. A.) die Strophen des Harfners, die breit ausmalend ein Thema ausspinnen. Hier knüpft die Wiederholung nur noch rein äusserlich an, ohne formale oder inhaltliche Bedeutung, und wir haben so das Kennzeichen der Randform: neben innerer Entleerung auch eine Entleerung der Form durch das Zuviel. Über die Dreimaligkeit hinaus gibt es eben keine intensivierende Wiederholung. Die Wiederholung wird dann zur Gewöhnung, und eine Abschwächung anstatt einer Steigerung des Gefühls ist die Reaktion darauf. Die Volksdichtung hat dieses Gesetz des „Zuviel" instinktiv erfasst. Wir finden deshalb nirgends in der guten Ballade, im Märchen, im Lied die Dreizahl der Wiederholung überschritten. Für die formale Wortwiederholung kann man sogar schon die Zweizahl als die höchste Form der Steigerung ansehen. Zweimal ruft die Mutter den Sohn in der Edwardballade an, zweimal erklingt der Weckruf an Douglas' Söhne im Earl Brand. Zweiheit ist überhaupt die Form der Wortwiederholung; denn der Rhythmus der Sprache lässt darüber hinaus keine

Steigerung zu. Eine dreimalige Wortwiederholung finden wir in der guten Ballade nur mit Unterbrechung durch ein Zwischenglied nach der zweiten Wiederholung. z. B.:

173. B. 4. O rise, o rise, Mary Hamilton
O rise, and tell to me . . .[1]).

Das Gesetz der Dreizahl hat also hierfür keine Gültigkeit, wohl aber für die Motivwiederholung, die nicht an den Rhythmus der Sprache gebunden, in den Rhythmus der ganzen Dichtung einbezogen ist. (Vgl. die deutschen Märchen).

---

1) Ich bringe hier mehrere der verschiedenartigsten Beispiele, um zu zeigen, dass es sich um ein durchgehendes Prinzip handelt, das nicht nur auf das dafür gebräuchlichste Strophenschema beschränkt ist:

7. B. 15. "Get up, get up, lady mother", he says
"Get up, and let me in!"

17. G. 11. "What news? what news, my puir auld man?
What news hae ye got to tell to me?"

35. A. 7. "Awa, awa, ye ugly witch,
Had far awa, and lat me be".

41. B. 17. "Ask on, ask on, my eldest son,
Ask onie thing at me".

53. C. 6. O barefoot, barefoot gaed she but,
An barefoot came she ben.

59. A. 7. "Say on, say on, Sir Aldingar,
Say thou on and unto me".

59. A. 51. Forgiue, forgiue me, queene, Madam!
For Christs loue forgiue me!

79. D. 8. "Wake up! wake up!" says the oldest one,
"Wake up! it's almost day".

97. B. 9. "Your life, your life, you Love Robbie,
Your life you needna doubt".

161. C. 19. "Ye lie, ye lie, ye loud liar,
Sae loud I hear ye lie!"

170. A. 1. "O women, o women, as women ye be,
Rip open my two sides, and save my baby!"

260. A. 3. "Go hunt, go hunt that wild woman,
Go hunt her far from me!"

Zurückführende Wiederholung. Zurückführung haben wir hauptsächlich bei der stimmungtragenden Wiederholung und bei der Hervorhebung des Gegensatzes durch die gleiche Form. „Stimmungtragend" nenne ich die Wortgruppen, die in sich die Zusammenfassung der in der Ballade herrschenden Stimmung sind. So z. B. gehört hierher aus Lord Randal (12. A.) "and fain wad lie down"; denn in diesen fünf Worten spiegelt sich die ganze Todesmüdigkeit des vergifteten Sohnes, die Grundstimmung der Ballade. Diese Wiederholung dient nicht zur Betonung eines einzelnen Gedankens innerhalb der Ballade, sondern zum Hervorrufen einer bestimmten Gefühlsatmosphäre. Die stimmungtragende Wiederholung ist durchaus lyrisch, und durch das Betonen einer Stimmung, durch das Hervorklingen eines Gefühls erreicht sie neben der formalen Bindung vor allem eine innere Einheitlichkeit im Tone des Liedes. So z. B. kehren in der Ballade "The Bonny Hind" (50. A.) immer wieder die Verse:

. . . O and o for my bonny hind,
Beneath yon hollin tree!

Sie durchfluten die ganze Dichtung wie mit einem Laut der Klage, und durch ihre Wiederkehr hämmern sie geradezu dem Hörer das Gefühl der Trauer ein. — Der stimmungtragenden Wiederholung begegnen wir hauptsächlich in den Balladen, die nicht nur berichten wollen (wie z. B. viele der historischen und die meisten der Robin-Hoodballaden), sondern wir finden sie in denen, die von einer gewissen Stimmung getragen sind, die im Gefühl leben; denn dafür ist sie die Ausdrucksform.

Dieselbe Erscheinung der stimmungtragenden Wiederholung haben wir auch im deutschen Märchen. In ähnlicher Weise dient hier im Räuberbräutigam die Wiederholung zur Schaffung einer unheimlichen Atmosphäre. Dauernd wiederholt die Braut die Worte: "Mein Schatz, das träumte mir nur", und erhöht durch diese Beteuerung nur noch die grausige Wirklichkeit und bannt die Zuhörer in eine unheilvolle Spannung.

Diese stimmungtragende Wiederholung kann zum Refrain werden oder, besser gesagt, der Refrain kann aus ihr entstehen. Meist jedoch bedeutet der Kehrreim nur ein Abgleiten vom Text in das rein Musikalisch-Rhythmische, und wir können sein Wesen nur von der musikalischen Perspektive her erschliessen; denn „er hebt die Gewichtsbeziehung zwischen Wort und Ton mehr und mehr auf und gipfelt im absoluten Übergewicht des musikalischen Vorgangs, während das Wort zerbricht" (John Meier).

Zurückführende Wiederholung haben wir auch bei der Hervorhebung eines Gegensatzes. Es ist eine besondere poetische Feinheit der Ballade, das Ungleiche des Inhaltes durch eine gleiche Form doppelt zu betonen. So z. B. in "Clerk Saunders".

69. A. 17. And they lay still, and sleeped sound,
Untill the day began to daw;
And kindly till him she did say,
"It's time, trew-love, ye wear awa".

18. They lay still and sleeped sound,
Untill the sun began to shine;
She lookt between her and the wa,
And dull and heavy was his een.

Das Erschütternde dieses Wandels vom Glück zum Leid wird durch die Zurückführung auf das gleiche Bild noch gesteigert. „Sie lagen still und schliefen . . ." So beginnen beide Strophen, deren eine mit den Liebesworten der Margret schliesst, deren andere die traurige Erkenntnis bringt. Durch die Wiederholung des gleichen Bildes in denselben Worten wird der plötzliche Wandel noch mehr betont, und der Sturz vom Glück zum Leid wird jäher und eingreifender[1]).

Diese Hervorhebung des Gegensatzes durch die gleiche Form finden wir in der Ballade "Dives And Lazarus" fast

1) In der Ballade "The Laird of Wariston" (194. A. 3 u. 6.) haben wir zwar keine Zurückführung auf dasselbe Bild, wohl aber ein Zurückgreifen auf dieselben bittenden Worte. Die gleiche Form der Sprache lässt dabei die verschiedenen Motive der Sprechenden, des "Laird of Wariston" und des Teufels, besonders hervortreten.

bis zur vollkommenen Gleichheit der Strophen durchgeführt:

56. A. 10. As it fell out upon a day,
Poor Lazarus sickened and died;
Then came two angels out of heaven
His soul therein to guide.
11. "Rise up, rise up, brother Lazarus,
And go along with me;
For you've a place prepared in heaven,
To sit on an angel's knee".
12. As it fell out upon a day,
Rich Dives sickened and died;
Then came two serpents out of hell,
His soul therein to guide.
13. "Rise up, rise up, brother Dives,
And go with us to see
A dismal place, prepared in hell,
From which thou canst not flee".

Wiederholung, verbunden mit Steigerung. Wiederholung, verbunden mit Steigerung, möchte ich die vornehmste Art der intensivierenden Wiederholung nennen. Es ist „die" Form der Volkspoesie, wie wir sie auch in der Prosa, also im deutschen Märchen, haben. Meist ist die steigernde Wiederholung mit der Dreizahl verbunden und mit dem, was Olrik als „Achtergewicht" bezeichnet. Es handelt sich hierbei meist um Kompositionswiederholung, um die Wiederholung und Steigerung eines Vorgangs, deren Ausdruck die formale Gleichheit ist.

Die Steigerung schiebt das letzte, wichtigste Wort hinaus. Sie zögert, um zu beunruhigen oder in Spannung zu halten. Man weiss, die Entscheidung muss kommen, aber zweimal werden wir hingehalten, ehe wir die Gewissheit erfahren. Dies entspringt der sehr richtigen, instinktmässigen Erkenntnis, dass jedes Gefühl, sei es Schmerz, Freude oder Bewunderung, stärker durch die Erwartung als im Erleben selbst empfunden wird. Das dritte und letzte Glied bringt also mit der Entscheidung sogleich auch die Lösung der Spannung.

Es ist aber kein Zufall, dass gerade die Dreizahl bei der Steigerung und der damit verbundenen Hervorhebung

eine solche Rolle spielt. Beruht doch alle Steigerung auf einer Dreizahl der Dinge! Wir haben drei Steigerungsformen: schön, schöner, am schönsten. Aber auch über dies rein grammatische Gefüge hinaus ist drei die höchste und intensivste der Steigerungsmöglichkeiten: Es gibt neben den Dingen nur noch ein Unter und Über den Dingen. Damit ist alles Sein abgegrenzt. Es gibt neben der Erde den Himmel und die Hölle, ein Tieferes oder Höheres ist nicht denkbar. Wenn in der Volksdichtung also und demnach auch in der Ballade die Dreizahl in der Steigerung vorherrscht, so geschieht das aus der instinktiven Erkenntnis ihres Wesens. Jede darüber hinausgehende Zahl bedeutet ja nur eine Abschwächung, da das Wesen der Steigerung mit der Dreizahl erschöpft ist. Jede Zahl darüber bedeutet ja nur eine Erweiterung, die sich auf die Drei als Grundform zurückführen lässt. Drei ist eben „die" Zahl der Steigerung.

Wir finden sie deshalb auch mit fast ausschliesslicher Gesetzmässigkeit bei der Steigerung in der Ballade. Wenn dagegen die Robin-Hoodballaden meist nur eine zweiteilige Steigerung aufweisen, so sagt das nichts gegen dieses Gesetz; sondern es zeigt sich darin nur, wie weit sie sich auch hierin vom Stil der guten Ballade entfernen. Wie sinnlos und unverstanden die dreiteilige Steigerung begriffen worden ist, zeigt als ein Beispiel für viele:

120. A. 17. And first it bled, the thike, thike bloode
And afterwards the thinne,
And well then wist good Robin Hoode
Treason there was within.

Das dritte Glied, auf das es eigentlich ankommt, fehlt hier. Wir wissen nicht, woran Robin Hood den Verrat erkennt. Dafür aber hat eine andere Ballade: "The Jew's Daughter" dieses dritte Glied:

155. A. 8. And first came out the thick, thick blood,
And syne came out the thin,
And syne came out the bonny heart's blood;
There was nae mair within.

Dass es das "heart's blood" ist, worauf es ankommt als dem Lebensträger, zeigt noch besser Strophe 9 der Fassung C.

155. C. 9. Then out and cam the bonny heart's blude
Where a'the life lay in.

Nach diesem Überblick über die allgemeine Bedeutung der formalen Wiederholung möchte ich sie nun in ihren Einzelerscheinungen besprechen.

a) Die Wortwiederholung.

Wir begegnen der Wortwiederholung in der Volkspoesie verhältnismässig häufiger als in der Prosadichtung des Märchens. Daraus dürfen wir schliessen, dass ihr Hauptwert im Rhythmischen liegt, was natürlich eine intensivierende Bedeutung nicht ausschliesst. Denn, wie ich schon in der Einleitung ausgeführt habe, lassen sich die verschiedenen Aufgaben der Wiederholung nicht voneinander trennen, und wir können hier höchstens von der Vorherrschaft der einen reden.

Wiederholung der Verben. Die rhythmische Bedeutung der Wortwiederholung tritt besonders klar im Anruf zutage. Ohne Rhythmus ist keine Steigerung des Gefühlsausdrucks möglich. Rhythmus kann aber in einem einsilbigen Anruf nicht zustande kommen, er bedarf mindestens eines zweiten Gliedes. Ein Ton gibt noch keine Musik, ein Klang noch keinen Rhythmus, ein Hammerschlag noch keinen Takt. Erst der Abstand, in dem der zweite folgt, gibt den Rhythmus, erst die Stärke und der Klang, in denen sich der zweite wiederholt, geben die Melodie. Wiederholung ist also das Urprinzip alles Rhythmisch-Melodischen. Rhythmus als gesetzmässige Sprache geht immer letzten Endes auf variierte Wiederholung, den Ursprung aller Regelmässigkeit, zurück.

Zu welcher künstlerischen Wirkung dieser wiederholte Anruf fähig ist, zeigt besonders gut die Ballade "Earl Brand" (7. B.). Die rhythmisch-intensive Wirkung des wiederholten Anrufs schafft den Eindruck der Dynamik, und die

Erregung und Spannung findet in dieser Wiederholung ihren Ausdruck. Zu beachten ist hierbei eine Erscheinung, die mit wenigen Ausnahmen für alle Balladen charakteristisch ist: Wir finden nie ein einsilbiges Verb wiederkehren, sondern es sind immer Zusammensetzungen, Verben, verbunden mit einer Präposition oder mit einem anderen Flickwort, die wiederholt werden. Hieraus wird deutlich, dass man die Wiederholung zweier stark betonter Silben vermeiden will. Als Beispiel für diese durchgehende Erscheinung:

41. A. 12. Say on, say on . . .
53. A. 15. Won up, won up . . .
58. A. 6. Mak hast, mak haste . . .
60. A. 6. Reade me, reade me . . .
182. A. 10. Gae out, gae out . . .
246. A. 11. Come down, come down . . .[1]).

Bei den selteneren zweisilbigen Rufworten fällt das Flickwort fort, da hier die letzte, unbetonte Silbe schon die Senkung füllt:

118. A. 47. Hearken! hearken!
182. A. 2. Lament, lament . . . etc.

Ausser diesen Anrufen, die durch die Unverbundenheit ihrer Zusammensetzung so dramatisch wirken, kommen nur wenige, durch "and" verbundene Verbwiederholungen vor, die aber nicht die dynamische Wirkung dieser Imperative haben.

---

1) Neben der rhythmischen Bedeutung dieser Flickworte spielt auch die stärkere Dynamik der aus ihnen gebildeten Zusammensetzungen eine nicht unwichtige Rolle. Smith schreibt darüber in seinen "Words And Idioms" S. 255 speziell über die Verbindungen mit "up":

"Up" being of all our prepositions the most charged with motor suggestion, enters most freely into combinations with verbs of movement, and forms with them the greatest variety of kinaesthetic idioms. In fact, we often add "up" to verbs, in cases where, for the logical meaning, the preposition is not needed, as "wake up", "hurry up", "cheer up", "fill up", "clean up" etc. It would almost seem as if these particles and verbs of action took the place in our northern speech of the gestures in which our intercourse is lacking, but which are so vivid an accompaniment to the speech of the Latin peoples, whose languages are poor in the emphatic use of particles.

Wiederholung der Substantiva. Im Anruf zeigt die Wiederholung des Substantivs viel Ähnlichkeit mit derselben Erscheinung bei den Verben. Auch hier trägt der Ruf durchaus dynamischen Charakter und ist der Ausdruck innerer Erregung, so z. B. in der Edwardballade, in der die wiederkehrenden Anrufe Ausdruck höchster Spannung sind. Es ist dabei auch hier zu beobachten, dass bei der Wiederholung der Substantiva wie der Verben Zweigliedrigkeit des Ausdrucks angestrebt wird.

Eine Erscheinung aber haben wir bei der Wiederholung des Substantivs, die bei den Verben gar nicht hervortritt: die Wiederholung als Zeilenfüllsel, eine Folge der lässigen Behandlung des Versendes. Sie ist inhaltlich vollkommen wertlos und nur sanglich-rhythmisch bestimmt. Demnach haben wir hier den Ausnahmefall, dass rhythmische Wiederholung nicht zugleich auch intensivierende Wiederholung ist; denn welcher Gedanke sollte wohl in folgenden Beispielen betont und verstärkt werden?

39. A. 5. . . . a double rose, a rose but only twa.
41. A. 3. She hadna pu'd a nut, a nut.
45. B. 1. I'll tell you a story, a story anon.
102. A. 17. And mony ane sings o grass, o grass.
229. A. 1. O we were sisters, sisters seven.

Aus diesen wenigen Beispielen sehen wir schon, dass alle Arten der Balladen diese sangliche, zeilenfüllende Wiederholung haben. Es ist die Wiederholung, die, gelesen, oft zu berechtigter Kritik volksliedhafter Wiederholung Anlass gegeben hat, die aber gesungen, sich als wertvolles und notwendiges Glied dem Ganzen einfügt.

Wiederholung der Adjektiva[1]). Am wenigsten rhythmisch bedingt, mehr intensivierend als die Wiederholung von Verb und Substantiv, und daher auch in der Prosadichtung des Märchens ziemlich häufig, ist die Wieder-

1) George R. Stewart betrachtet, wie es seine Arbeit mit Recht fordert, die Wiederholung von der Metrik her. Ich sehe jedoch im Gegensatz zu ihm in manchem seiner Beispiele (Meter of Popular Ballad S. 942) noch eine intensivierende oder strukturhafte Bedeutung der Wiederholung, wo er nur eine rhythmische Erklärung für sie findet.

holung des Adjektivs. An Stelle eines betonenden Adverbs steht die hervorhebende Verdoppelung des Adjektivs. In dieser Vermeidung des Adverbs kommt die Abneigung der Volkssprache gegen die Unterordnung der Satzgliederung zum Ausdruck, übrigens eine Abneigung, die sie mit dem gebildeten Englisch teilt[1]).

Wiederholung des Adjektivs aus rein sanglichen Gründen finden wir eigentlich kaum. Es liegt fast immer eine Intensivierung vor, sei es, dass es einschmeichelnd heisst in "Captain Wedderburn's Courtship" (46. A. 3): "my bonny, bonny lady", sei es, dass die Düsterkeit der Nacht in "Tam Lin" (39. A. 36) durch die Verdoppelung des Adjektivs recht eindringlich dargestellt werden soll. "Gloomy, gloomy was the night" heisst es hierin von der grauenvollen Nacht, in der Janet ihren Geliebten befreit. Die Düsterkeit des Bildes wird durch die dunklen Vokale der wiederholten Adjektiva besonders eindringlich, und erhöht wird diese Hervorhebung noch durch die Inversion, die den Hauptton auf die wiederholten Adjektiva legt.

Die wenigen unterscheidenden Adjektiva, die die Ballade überhaupt hat, (vgl. Begriffsverstärkungen) kehren meist in wiederholter Form wieder. Als Beispiel dafür, das gleichzeitig die Verdoppelung zur Intensivierung der Gegenüberstellung veranschaulicht:

89. A. 17. "O narrow, narrow is this window,
And big, big am I grown!"

Oft genügt aber die einfache Wiederholung, die übrigens beim prädikativen wie attributiven Gebrauch des Adjektivs gleich häufig ist, nicht mehr. Dann wird das Adjektiv noch einmal in gesteigerter Form aufgenommnn:

79. C. 7. a bed so soft, the softest that ever was seen.
79. C. 10. a green road, the greenest that ever was seen.
6. A. 5. that vile rank witch of vilest kind.

Manchmal genügt aber sogar diese Wiederholung nicht. Das Adjektiv kehrt zum dritten Mal und zwar in Verbindung mit einem Bild wieder:

---

1) Vgl. Deutschbein: System der neuenglischen Syntax, S. 234.

68. C. 23. White, white waur his wounds washen,
As white as ony lawn[1]).

Zu beachten ist auch die Stellung des wiederholten Adjektives in:

68. A. 1. your young son young.

eine Nachsetzung, die nicht durch den Reim bedingt ist.

Wiederholung desselben Wortstamms. Eine Wiederholung, die im Deutschen der sog. „gute" Stil ängstlich meidet[2]), die aber auch in unserer Volksdichtung zu ihrer schönsten Wirkung kommt, ist die Adnomination. Diese Wiederholung desselben Wortstamms in verschiedenen grammatischen Kategorien ist keine Ausdrucksarmut, sondern ein künstlerisches Stilmittel, um einen Gedanken recht eindringlich darzustellen. Von der verhältnismässig einfachen Wiederholung:

302. A. 1. two lovers love each other

die in den verschiedensten Abänderungen sehr häufig in den Balladen wiederkehrt, steigert sich diese Ausdrucks-

---

1) Diese Verstärkung des Adjektivs durch ein Bild ist ziemlich häufig in der Ballade, häufiger aber noch in dem bildhaften deutschen Märchen. Wir haben hierin eine Vorstufe zum begriffsverstärkenden Adjektiv; denn von dem Vergleich „weiss wie Schnee", „grün wie Gras" führt kein weiter Schritt zu den Bildungen „schneeweiss", „grasgrün" (vgl. Begriffsverstärkungen).

Beispiele für die Ballade:

52. A. 20. And they died as white as snaw.
54. A. 9. as red as the blood,
54. B. 15. as dead . . . as the stones in the wall.

Vergleiche im Komperativ:

7. B. 8. And aye she dighted her father's bloody wounds,
That were redder than the wine.
39. A. 16. The steed that my true-love rides on
Is lighter than the wind.

Beispiele für das deutsche Märchen: „Hätt' ich ein Kind so weiss wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen" (Sneewittchen). „Eh' ich Euren Wunsch erfülle, muss ich erst drei Kleider haben, eins so golden wie die Sonne, eins so silbern wie der Mond und eins so glänzend wie die Sterne" (Allerleirauh).

2) Im Englischen dagegen kennt auch der gute Stil diese "Figura etymologica". Vgl. dazu Deutschbein: Syntax, S. 42.

weise bis zur feinsten, künstlerischen Wirkung. Wie treffend schildert z. B. diese Wiederholung das eintönige, dauernde Regnen im Morgengrauen:

64. A. 13. The rain rains on my yellow hair,
And the dew drops oer my chin.

Diese Wirkung wird noch besonders eindringlich durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung der Worte. Sie ist darum viel eindrucksvoller als im folgenden Vers, in dem das gleichstammige Substantiv vom Verb getrennt steht und nur durch die Alliteration enger mit ihm verbunden ist:

170. A. 4. O the flour of England must flurish no more!

Musikalisch besonders reizvoll wirkt die Verbindung von Substantiv und Verb des gleichen Stammes, wenn die beiden Worte durch Ablaut ihrer Vokale voneinander differenziert sind. Dieses Ungleiche im Gleichen hebt besonders hervor und ist künstlerisch schön. Wie klangvoll klingt:

72. A. 1. O I will sing to you a sang oder
56. A. 8. They had no power to strike a stroke.

Oft begnügt sich aber die Ballade mit dieser Wiederholung noch nicht, sondern bringt dazu das Verb noch einmal in einer anderen Zeitform, z. B.:

36. A. 14. Ye shaped me ance an unshemly shape,
An ye's never mare shape me.

Ein wahres Meisterstück dieser Wiederholungsweise ist aber in derselben Ballade Strophe 5:

36. A. 5. "Sing on your song, ye l(a)ily worm,
That ye sung to me;"
"I never sung that song
But fatt I wad sing to ye".

Dieser Wechsel der Vokale in sing, sung und song ist ungemein musikalisch und eindrucksvoll, wirkt aber mehr ästhetisch als intensivierend.

Eindringlicher dagegen ist die Wiederholung des Substantivs im Adjektiv. Die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden wird durch die Wiederholung desselben Wortstammes noch besonders hervorgehoben und der stärkste Akzent auf das Substantiv gelegt. Z. B.:

8. B. 14. my dearest dearie.
196. A. 18. a woeful woe.

Besondere Arten der Adnomination haben wir noch in:

6. A. 31. ye shape it bairn and bairnly like.
59. A. 46. a man liuing a-liue.
169. A. 11. Asking grace of a graceles face.
209. G. . When she came to the canny Cannygate.

Dieses letzte Beispiel ist besonders interessant, weil es zur Verstärkung des Gleichklangs ein hier sinnloses Adjektiv zu Cannygate fügt. Aus demselben Grunde ist ausserdem Cannongate in Cannygate verwandelt[1]).

b) Satzteil- und Satzwiederholung.

Noch weniger als bei der Wortwiederholung dürfen wir bei der Satzteil- und Satzwiederholung vergessen, dass die Balladen eigentlich für den Gesang bestimmt sind. Dadurch kommt manche, beim Lesen ermüdende Wiederholung in ein ganz anderes Licht. Wenn Hübner das Verdienst des Volksliedes nur im Drang zum Ausdruck, nicht in der Form des Ausdrucks sieht[2]), so zeigt das deutlich die Haltung dessen, der die Lieder nur „liest", ohne dabei in Gedanken die Melodie mitzuempfinden. Wer sich bewusst ist, dass wir in Ballade und Volkslied „gesungene Dichtung" vor uns haben, wird nie zu einem solchen Urteil an ihrer Form kommen. Aber die meisten „lesen" sie allzusehr und mit Augen und Ohren, die an der Kunstdichtung geschult sind. Sie vergessen dabei ganz, dass sie hier ein anderes Wesensgebilde vor sich haben, das nach seinen eigenen Gesetzen beurteilt werden will. In der Volksdichtung ist eben auch die Ausdrucksform wertvoll, obwohl sie eine typische ist gegenüber der individuellen der Kunstdichtung. Mit Hilfe dieser überkommenen Form schafft sie doch in jeder Ballade und in jedem Lied ein Neues.

Für die Beurteilung der Satzwiederholung ist es zunächst wichtig, ob wir Schwell- oder Gelenkstrophen vor uns haben. Bei den ersteren wird es sich hauptsächlich um sangliche Wiederholung handeln, die in schlechten Balladen sogar zur inhaltlosen Aufschwellung ausarten kann. In

1) Vgl. dazu George R. Stewart: Meter of Popular Ballad S. 958.
2) Hübner, Arthur: Die Lieder der Heimat, S. 93.

Gelenkstrophen[1]) dagegen hat die Wiederholung eine viel umfassendere Aufgabe. Konstruktive und rhythmische Bedeutung sind hier der intensivierenden als der wichtigsten untergeordnet, und als Hauptaufgabe dieser Wiederholung haben wir also: Ausdruck der Intensität durch Quantität.

Anapher und Epiphora sind Formen der Satzteilwiederholung, die je nach ihrer Anwendung, sowohl den Schwell- als auch den Gelenkstrophen angehören können. In der Anapher (Gegenrefrain) haben wir die offene Form, der als geschlossen die Epiphora (Refrain) gegenübersteht. Eine Verknüpfung beider ist die Kettenverschlingung, die Wiederholung des Versendes zu Anfang des folgenden Verses, die auch in unsymmetrischem Aufbau die Verszeilen durch Wiederaufnahme von Satzteilen verbinden kann.

Die Anapher ist eine feste Bindung des Versanfangs, die nur das Ende wie eine Frage offen lässt. Wir haben auch hier wieder eine strenge Formgebung, die doch noch der Variationslust Raum gibt. In Gelenkstrophen ist sie, wie ich schon ausführte, Ausdruck der Steigerung, so z. B. in der Lord Randalballade:

12. B. 1. O whare hae ye been a'day, Lord Donald, my son?
O whare hae ye been a'day, my jollie young man?

Die ganze Ballade hindurch sind die Fragen der Mutter wiederholt mit nur leichten Abänderungen am Schluss, in denen die fragende Angst der Mutter betont wird. Als Ausdruck des Gebanntseins unter der Furcht haben wir hier den gleichen Versanfang, der am Ende sich in der veränderten Anrede auflöst, die offene Form als Ausdruck der fragenden, zum Sohne hingewendeten Haltung der Mutter, wie sie bei einem vollkommen gleichen Bau der Verszeilen sich nicht auswirken könnte.

Eine Steigerung durch die Anapher haben wir auch in folgenden Versen:

1) Unter Gelenk- oder Kernstrophen verstehe ich nach W. Schmidt diejenigen Strophen, die für die Fortführung der Handlung von Bedeutung sind. Ihnen gegenüber stehen die nur ausmalenden Schwellstrophen, deren Hauptwert im Sanglich-Rhythmischen liegt und die demnach auch beliebig erweitert werden können.

155. C. 7. She wyl'd him into ae chamber,
She wyl'd him into twa,
She wyl'd him to her ain chamber,
The fairest o tham a'.

Durch die dauernde Wiederkehr des Versanfangs in "she wyl'd him" wird das Lockende und Verführende der Jüdin betont, dabei aber durch die Zufügung neuer Bilder am Versende die Handlung fortgeführt. Wir haben so eine Beharrung in der Form, die doch kein Stillstand ist, ein Verweilen, das doch gleichzeitig die Handlung weiterbringt. Diese Art der Wiederholung ist kennzeichnend für alle Gelenkstrophen. Es ist eine Vereinigung von Ruhe und Bewegung, wie wir sie in ähnlicher Weise auch in der Psalmendichtung haben:

Ps. 93. 3. Herr, die Wasserströme erheben sich,
die Wasserströme erheben ihr Brausen,
die Wasserströme heben empor die Wellen.

Freude an ausmalender Breite zeigt die sangliche Anapher in den Schwellstrophen. Auch hier wird der Wunsch, durch quantitative Häufung Grösse und Ausmass zu schildern, durchsichtig, aber er tritt vollkommen hinter der Lust am Füllen und Ausmalen zurück. Es fehlt hier die knappe, steigernde Wucht der Wiederholung in den Gelenkstrophen, wo die Anapher durch innere Notwendigkeit bedingt und begrenzt ist. In den Schwellstrophen kann ein Thema beliebig ausgesponnen werden, und es kommen jene Wiederholungen zustande, die, gelesen, so ungemein ermüdend wirken, die aber, gesungen, nur die Freude an der Melodie zeigen, z. B.:

5. A. 3. There was twal an twal wi beer an wine,
An twal an twal wi muskadine:
4. An twall an twall wi bouted flowr,
An twall an twall wi paramour:
5. An twall an twall wi baken bread,
An twall an twall wi the goud sae red.

Eine Randform der Anapher, d. h. eine vollkommen unangebrachte Wiederholung, haben wir in:

254. A. 2. In one broad buke they learned baith,
In one broad bed they lay;

Hier ist an das rein äusserliche "in one broad" angeknüpft. Die Wiederholung ist nicht innerlich notwendig und bleibt in einem geschmacklosen, äusserlichen Bild stecken.

Das Gegenstück der Anapher ist der Refrain. Da mir jedoch nur von wenig Balladen die Melodie zugängig ist, kann ich sein Ausmass nicht sicher bestimmen, und ich kann nur sagen, dass es, verglichen mit dänischen Balladen, sehr gering ist. Im Gegenteil zur Anapher wird die Epiphora sogar eher gemieden als gesucht. Völlig gleichgebaute Verse werden am Ende gerade verändert, wohl hauptsächlich, um ein anderes Reimwort anbringen zu können. Z. B.:

10. B. 26. The first tune he did play and sing: king.
27. The nextin tune that he playd syne: queen.
28. The lasten tune that he playd then: Ellen.

Der Refrain ist eine geschlossene Form und hat durch sein festes Versende etwas Abschliessend-Ruhendes an sich, sodass ihn Wackernagel mit Recht die „lyrische Beruhigung des episch Bewegten" nennen kann. Beim Kehrreim müssen wir zwischen einem rein sanglichen und einem inhaltlich bedeutungsvollen unterscheiden. Der rein musikalisch bedingte Refrain kann bis zur vollkommenen Sinnlosigkeit zersungen sein. Er ist derjenige Teil der Ballade, der am ersten dem Zersingungsprozess ausgeliefert ist, die anderen Bestandteile sind durch die Fabel, den gedanklichen Inhalt davor mehr oder weniger geschützt. Die Ballade ist ja dadurch im allgemeinen viel weniger zersungen als das lyrische Volkslied, dem allein die Stimmung genügt.

Ein Beispiel für den Refrain, der noch nicht seine inhaltliche Bedeutung aufgegeben hat, haben wir in: "The Fair Flower of Northumberland". Reizvoll dient hier der Kehrreim zur Steigerung des Inhaltes der Strophen, sei es, dass es trotzig oder bittend heisst: „Ich, die schöne Blume von Northumberland".

Freier im Bau als Anapher und Epiphora, deswegen aber oft nicht weniger kunstvoll, ist die Kettenverschlingung, ein altes Bindemittel des Volkssanges. (Vgl. Die Einleitung zur formalen Wiederholung S. 12). Auch hier haben wir

neben strukturhafter und intensivierender Wiederholung eine rein rhythmisch-sangliche Verbindung der Verse, z. B.:

56. A. 2. Then Lazarus laid him down and down
And down at Dives' door[1]).

Diese Wiederholung der unwichtigen Partikel "down" wäre vollkommen sinnlos, wenn nicht so eine feine klangliche Wirkung damit verbunden wäre. Diese Aufschwellung ist inhaltlich wertlos, und nur reizvoll durch die Klangwirkung, die noch durch Alliteration verstärkt ist. Ähnlich ist auch die Bedeutung der Verse:

40. A. 1. I heard a cow low, a bonnie cow low,
An a cow low down in yon glen.

von denen Child sagt, dass sie uns zum Gesang und nicht zum Lesen zwingen. Mehr zeilenfüllend als sanglich ist die Wiederholung mit Umstellung, wie wir sie haben in:

164, A. 2. He called for his lovely page,
His lovely page then called he.
3. O then went away this lovely page,
This lovely page then away went he[2]).

In dieser weniger guten Ballade wird um des Wortes, nicht um des klangvollen Lautes willen wiederholt wie in den vorhergehenden Beispielen. Was dadurch an Sinnhaftigkeit gewonnen wird, geht aber doppelt an musikalisch-künstlerischer Wirkung verloren.

---

1) Meiner Ansicht nach ist mit dieser Wiederholung des "down" in Strophe 2, 4 und 6 keine Betonung des „tief im Staube Liegens" beabsichtigt, in der Sprache der Bibel ein Zeichen von Demut und Elend. Wir würden ja sonst in dieser so auf Gegensätze hinarbeitenden Ballade auch „das Hochstehen des Dives" ausgeführt haben. Und, ich frage dazu, ist die feine, sangliche Wirkung dieses "down" nicht genug, um ihm Daseinsberechtigung in einer guten Ballade zu geben?

2) Es lässt sich jedoch nicht immer genau entscheiden, ob wir sangliche oder nur zeilenfüllende Wiederholung vor uns haben. Einige Sicherheit für den Entscheid gewährt nur die Betrachtung der ganzen Ballade. So wage ich es, die Umstellung in 164, in einer rhythmisch und inhaltlich schlechten Ballade nur zeilenfüllend zu nennen, während ich dagegen in "The Cherry-Tree Carol" (54. A. 1.) der Wiederholung

54. A. 1. Joseph was an old man,
and an old man was he

eine feine sangliche Wirkung zuschreibe.

Das strukturhafte Element der Kettenverschlingung, das in den vorhergehenden Beispielen weniger hervortrat, wird deutlicher in folgenden Versen:

8. A. 5. "In my bower, Willie, there is a wane,
An in the wane there is a wake".

8. B. 4. "But yonder is a bonnie greenwud,
An in the greenwud there is a wauk".

64. A. 28. She had nae turned her throw the dance,
Throw the dance but thrice,
Whan she fell doun at Willie's feet,
And up did never rise.

c) Formaler Parallelismus.

Wenn man etwas über Parallelismus nachliesst, so findet man die verschiedensten Stilerscheinungen unter diesem Namen aufgezeichnet. Um nun keine Verwirrung dieses Begriffes eintreten zu lassen, möchte ich das weite Gebiet des Parallelismus einteilen, um so zu einer klareren Vorstellung zu kommen. Es gilt hierbei, den Parellelismus der Form von dem der Gedanken (Bildparallelismus und Tautologie) zu trennen; denn Bildparallelismus und Satztautologie müssen nicht unbedingt durch formalen Parallelismus ihrer Glieder verbunden sein. Formaler Parallelismus dagegen braucht nicht der Ausdruck gleichlaufender Gedankenführung zu sein, sondern er kann auch in der Antithese und Steigerung zu seiner Wirkung kommen.

Der Parallelismus ist eine Frühform dichterischer Gattungen, kommt doch in ihm die Formenstrenge, verbunden mit der Freude an Symmetrie und Doppelung, zum Ausdruck. Dabei ist er ebenso verbreitet wie uralt, und wir haben ihn in der Psalmendichtung so gut wie in der altgermanischen Poesie, im Finnischen so gut wie in den Dichtungen der Chinesen.

Diese Erscheinung dürfen wir in der Volkspoesie nicht damit abtun, dass wir in ihr nur eine Folge des durch den Gesang bedingten gleichmässigen Versbaues sehen; denn wir begegnen ihr auch im Alliterationsvers, der ja alles andere als regelmässig gebaut ist. Der formale Parallelismus

hat vielmehr in Volkslied und Ballade die Aufgaben, durch seine feste Gestaltung die Verse enger zu verknüpfen, durch seinen Rhythmus zur Steigerung und Betonung des Inhaltes beizutragen.

Diese strukturhafte und intensivierende Bedeutung des Parallelismus kommt klar in der Antithese zutage. Hier gerade hat er seine besten Wirkungen, weil das Gleiche der Form den Gegensatz des Inhaltes noch stärker hervortreten lässt. z. B.:

261. A. 20. She put it till her cheek, her cheek,
Sae did she till her chin,
Sae did she till her fu fause lips,
But never a drap gaed in.

21. Lady Isabel put it till her cheek,
Sae did she till her chin,
Sae did she till her rosy lips,
And the rank poison gaed in.

Durch den parallelen Aufbau der Strophen wird der Gegensatz noch verschärft und die Spannung gesteigert. Beide Strophen beginnen mit demselben ausmalenden Bericht von dem Ansetzen des Giftbechers. Aber an den „falschen Lippen" geht er vorüber und nur die „rosigen Lippen" öffnen sich ihm. Durch das anfänglich Gleiche des Vorgangs und die folgende Gegenüberstellung des Ungleichen in parallel gebauten Versen wird die Tragik gesteigert und vertieft.

Der Steigerung dient aber auch der Parallelismus der drei Fragen, wie wir ihn haben in:

77. A. 2. "Is that my father Philip,
Or is't my brother John?
Or is't my true-love, Willy,
From Scotland new come home?"

Dieselbe Vorliebe für die dreifache Fragestellung haben wir auch im deutschen Volkslied:

„Weinst Du um Deines Vaters Gut?
oder weinst Du um Deinen stolzen Mut?
oder weinst Du um Deinen Jungfernkranz?
der ist zerbrochen und wird nicht ganz".
(Es ritt ein Reiter wohl durch das Ried).

Hier begegnen wir auch derselben Erscheinung der Steigerung wie in den englischen Balladen. Auch hier liegt der Hauptakzent auf der letzten Frage, und die beiden vorhergehenden sind eigentlich nur Vorstufen, die auf die letzte als die wichtigste vorbereiten.

Fast noch häufiger als in drei Versen erscheinen die drei Fragen in zwei Versen. Dabei ist der erste Vers in zwei parallel gebaute Halbverse eingeteilt, denen die dritte, weiter ausgeführte Frage im zweiten Vers gegenübersteht. z. B.:

248. A. 1. "O saw ye my father? or saw ye my mother?
Or saw ye my true-love John?"

Mit der gleichgebauten Antwort:

248. A. 1. "I saw not your father, I saw not your mother,
But I saw your true-love John".

Dass wir es bei dieser Dreiheit der Fragen nicht mit einer sanglich-rhythmischen Form zu tun haben, beweist, dass wir derselben Erscheinung auch im deutschen Märchen begegnen. So z. B. fragt die Königin im Rumpelstilzchen:

„Heissest Du Kunz? Nein! Heissest Du Heinz? Nein!
Heissest Du etwa Rumpelstilzchen?"

Auch hier steht die dritte und schwerwiegendste Frage am Schluss, wie in der Ballade. Auch hier dienen die beiden vorhergehenden Fragen nur als Füllsel oder Einleitung; denn, als die Königin zu fragen beginnt, weiss sie den Namen Rumpelstilzchen schon, und sie beginnt doch mit dem zögernden: „Heissest Du Kunz? Heissest Du Heinz?"

Eine Schwellform haben wir schon dann vor uns, wenn die Dreiheit der Fragen durch eine vierte übersteigert ist, wie z. B. in:

255. A. 1. Said, Saw ye my father? Or saw ye my mother?
Or saw ye my brother John?
Or saw ye the lad that I love best,
And his name it is Sweet William?

Hier ist die vierte die wesentliche Frage, die aber durch ihre rhythmische Trennung von den drei vorhergehenden vollkommen an Gewicht verliert; denn eigentlich trägt hier die dritte Frage den Hauptton.

Eine Erweiterung dieser Dreiheit der Fragen haben wir auch in Fällen wie:

76. A. 18. "O who will shoe my bony foot?
Or who will glove my hand?
Or who will bind my midle jimp
With the broad lilly band?
19. Or who will comb my bony head
With the red river comb?
Or who will be my bairn's father
Ere Gregory he come home?"

Hier ist aber im Gegensatz zu 255. A. das rhythmische Gleichgewicht durch den vollkommen parallelen Bau der Fragverse gewahrt, und in gewisser Beziehung durch die Zusammenfassung der ersten drei Fragen in einer Strophe die Dreiheit erhalten geblieben. Wir haben hier im Grunde kein Übersteigern der Dreiheit vor uns, sondern eher ein Neubeginnen der Fragen in der zweiten Strophe.

Die Dreiheit des Ausdrucks erstreckt sich aber nicht nur auf die Frage. Mit Beschwerung des letzten Gliedes haben wir sie auch in Erzählversen:

254. A. 9. This bird flew high, this bird flew low,
This bird flew owre the sea,
Until it entered the same room
Wherein was Sweet Willie.

Oft beruht aber in diesen dreifachen Ausdrücken die Wirkung nur auf quantitativer Häufung ohne Hervorhebung des Schlussgliedes, z. B.:

260. A. 4. They hunted her high, they hunted her low,
They hunted her over the plain,
And the red scarlet robes Lady Margaret had on
Would never be mended again.

Eine besondere Erscheinungsform der Parallelverse sind die Verbindungen mit "some". Es handelt sich hierbei meist um Schwellstrophen. Wir finden auch hier Parallelität der ersten beiden Halbverse mit Gegenüberstellung des zweiten Vollverses. z. B.:

24. B. 11. Sometimes she did sink, sometimes she did float it,
Until that she cam to the high banks o Yarrow.

oder:

169. C. 1. Sum speiks of lords, sum speiks of lairds,
And siclyke men of hie degrie.

Ausserdem haben wir auch die Parallelität der drei ersten Vollverse:

245. A. 2. Some of them roused ther haks,
An some of them ther hounds,
An some of them ther gay ladys,
Trood neat on the plain.

Diese Formen mit "some" haben ein hohes Alter, und wir begegnen ihnen schon im Merseburger Zauberspruch:

suma hapt heptidun, suma heri lezidun,
suma clubodun, umbi cuoniwidi.

III. Kompositionswiederholung [1]).

Wenn ich die Kompositionswiederholung hier anschliessend an die formale Wiederholung bringe, so tue ich es einerseits, weil sie meist auch mit formaler Wiederholung zusammenfällt, anderseits, weil ich hier noch einmal alle formale Wiederholung zusammenfassen und unter einem erweiterten Gesichtspunkt betrachten möchte. Ich kann demnach in dieser Besprechung kaum etwas bringen, was nicht in den vorhergehenden Abschnitten schon angedeutet wäre; ich hoffe aber, nichts zu wiederholen, was nicht gleichzeitig in seiner Behandlung erweitert und vertieft ist.

Unter Kompositionswiederholung verstehe ich Wiederholung als „innere Form" im Gegensatz zu der äusseren der formalen Wiederholung. Ich muss diese Scheidung treffen, obwohl in der guten Ballade die Wiederholung als innere Form mit der äusseren zusammengeht. Aber wir haben neben guten Balladen auch schlechte, und hier bleibt die Wiederholung als innere Form weit hinter der äusseren, formalen zurück.

Zur Kompositionswiederholung rechne ich die mehrteilige Steigerung, die sich sowohl über eine Strophe wie über die ganze Ballade erstrecken kann, und die stimmungtragende Wiederholung. Während die eine aber dramatisch

1) Vgl. L. Pound S. 120: The Ballad Style. F. Gummere S. 117: Incremental repetition as a final proof of popular origin.

erregt, ist die andere mehr eine lyrisch-stimmungsvolle Figur. Sie ist dem verwandt, was Walzel[1]) als das Leitmotiv einer Dichtung bezeichnet. Nur ist sie zum Unterschied von diesem immer ernst, nie ironisch. Das Leitmotiv dagegen kann auch humoristische Wirkungen haben, wie es z. B. Dibelius für Dickens nachgewiesen hat, wie wir es in tragikomischer Absicht bei Thomas Mann u. a. haben.

Die stimmungtragende Wiederholung (vgl. die Einleitung zur formalen Wiederholung), die auch für die strukturhafte Bindung der Strophen keine unwesentliche Rolle spielt, hat immer eine intensivierende Bedeutung, auch dann, wenn sie nur als einfaches epitheton ornans auftritt. Wie eindringlich bringt uns z. B. die häufige Wiederholung des "fair Janet" in der gleichnamigen Ballade (64. A.) die Schönheit des Mädchens vor Augen, eine Eindringlichkeit, die noch durch die liebkosende Bezeichnung "bonny bride" und das symbolische "bonny brier" am Schluss gesteigert wird.

Eine noch höhere, feinere Wirkung aber erreicht die stimmungtragende Wiederholung da, wo sie zum Bild erweitert, über das einfache epitheton ornans hinausgreift, eine Wirkung, die im Symbolischen ihre letzte Steigerung findet. Ein Beispiel dafür ist die Ballade "The Bonny Hind" (50), in der die stimmungtragende Wiederholung zum symbolischen Ausdruck des Bestehenden gegenüber der Vergänglichkeit geworden ist. Hier begleitet das Bild vom grünenden Hollunderbusch die Geliebte von ihrem ersten Auftreten an bis zum Schluss. Immer wieder klingt das Motiv von dem grünenden Hollunderbaum auf, sei es, dass wir das schöne Mädchen lebend vor ihm sehen, eins mit ihm an Frische und Schönheit, sei es, dass es klagend heisst:

50. A. 11. And he has buried his bonny sister
Amang the hollins green.

und hier die Lebenskraft des Baumes als symbolischer Gegensatz zu der toten Geliebten gefasst ist. Hier hat die stimmungtragende Wiederholung eine Vertiefung er-

1) Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Seite 358.

fahren, wie sie das Kennzeichen der guten Ballade ist. Hier ist die Wiederholung wahrhaft zur inneren Form geworden, die keinen Gedanken wiederkehren lässt, ohne ihn innerlich zu wandeln und zu vertiefen.

Die steigernde Kompositionswiederholung habe ich nach ihrer formalen Seite in ihren Hauptzügen schon beim Parallelismus behandelt. Nun gilt es, ihre inhaltliche Bedeutung und ihren Wert für die Ballade als Ganzes zu betrachten. Die Kompositionswiederholung steigert entweder Einzelzüge zum Zwecke der Intensivierung, oder sie baut die ganze Ballade auf dieser Steigerung auf. Eine Intensivierung eines Einzelmotivs haben wir in der typisch in vielen Balladen wiederkehrenden Strophe:

76. A. 3. "Gar sadle me the black", she sayes,
"Gar sadle me the broun;
Gar sadle me the swiftest steed
That ever rode the toun".

Ein Beispiel für Kompositionswiederholung, die sich auf die ganze Ballade erstreckt, finden wir in Kemp Owyne (34). Hier haben wir eine zurückrollende Steigerung vor uns, die Steigerung des Erlösungsmotivs. Das Haar schlingt sich erst drei-, dann zwei-, dann einmal um den Baum, und nach der Befreiung heisst es:

34. A. 12. "Her breath was sweet, her hair grew short".

Ganz allgemein geht die Steigerung immer vom Wertlosesten zum Wertvollsten. (Es ist das, was Axel Olrik als Achtergewicht bezeichnet.) So baut die Edwardballade auf: Falke – Hund — Bruder, und dann Weib – Kind Mutter. Ähnlich kehrt die Steigerung in vielen Balladen wieder, und wenn in Sir Lionel drei Dinge vom Ritter verlangt werden, so steigern auch sie sich von der wertlosen Sache zum Tier und als Letztem und Höchstem zum Menschen:

18. C. 12. "There are three things I do demand of thee,
It's thy horn, and thy hound, and thy gay lady".

Scheinbar durchbricht die Ballade Clerk Saunders (69 f.) diese Wertfolge, indem zuerst nach dem Ross, dann erst nach dem Falken, dem Wertloseren, gefragt wird. Es

scheint aber nur so; denn in Wirklichkeit liegt eine Steigerung in bezug auf die Nähe der Geliebten vor.

Bei Farbsteigerungen gelten die hellen, leuchtenden Farben als die kostbarsten, sie sind Ausdruck der Schönheit und des Glanzes[1]). z. B.:

173. A. 7. "I winna put on my robes o black,
Nor yet my robes o brown;
But I'll put on my robes o white,
To shine through Edinbro town".

Auch bei Pferden werden die weissen für die schönsten gehalten, eine Vorstellung, die bis in die germanische Zeit zurückreicht[2]). Immer wieder kehrt in der Ballade das Motiv, das die Geliebte auf der milchweissen Stute allen voranleuchtend zeigt, z. B.:

64. A. 20. And some they mounted the black steed,
And some mounted the brown;
But Janet mounted the milk-white steed,
To ride foremost throw the town.

Bei all diesen Steigerungen spielt die Dreizahl die entscheidende Rolle. Sie herrscht so ausschliesslich, dass man ihr alles gesetzmässig unterzuordnen sucht, selbst da, wo sie nicht natürlich gegeben ist. Selbst die Himmelsrichtungen, die als Flächenaufteilung eigentlich die Vierzahl bedingen und im Grunde eine Steigerung ausschliessen, werden mehr als einmal dem Gesetz der steigernden Dreizahl unterworfen. Die vierte Himmelsrichtung wird einfach zum Zwecke der Beschwerung des dritten Gliedes weggelassen, z. B.:

302. A. 7. Then he sailed east, and he sailed west,
By many a comely strand,
At lenght a puff of northern wind
Did blow him to the land.

---

1) Vgl. H. Eicker: Die hist. Volksballade der Engländer und Schotten S. 146.

2) Vgl. Grimm, Jakob: Deutsche Mythologie Bd. II S. 548: „Unter allen Farben galt (den Germanen) die „weisse" für die edelste, auch Könige zogen auf „weissen" Rossen ein und belehnten auf „weissen Rossen" sitzend. Des „weissen Pferdes" gedenken auch die Weisthümer oft."

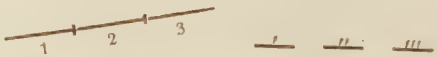
Bei dieser Steigerung, verbunden mit der Dreizahl, ist noch zu beachten, dass die beiden ersten Glieder enger miteinander verbunden sind und das dritte, entscheidende meist einen breiteren Raum einnimmt als die vorhergehenden. Es ist dies dasselbe Prinzip, das in der Alliteration auf zwei näher stehende Stäbe den dritten erst in gewissem Abstande folgen lässt, das im deutschen Meistergesang auf zwei Stollen einen Abgesang bringt[1]). Als Beispiel für die Balladen:

81. A. 3. The one of them was clad in green,
Another was clad in pall
And then came in my lord Bernard's wife,
The fairest amonst them all.

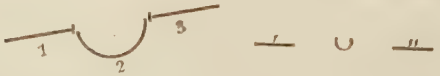
73. J. 25. "Ye ma wash i dubs" she said,
"An ye ma wash i syke,
But an ye wad wash till doomsday
Ye neer will be as white.

Wir müssen demnach bei einer Zerlegung die Dreiheit immer aus 2 + 1, nie aber aus 1 + 2 entstanden denken, wie es der besonderen Wichtigkeit des letzten Gliedes auch entspricht. Die Erweiterung des dritten Teiles hat ja nicht nur eine zeilenfüllende Bedeutung, sondern dient vor allem durch ihr Hervorheben und Absondern vor den vorhergehenden der Beschwerung des letzten Gliedes.

Es ist dabei interessant zu beobachten, dass rhythmisch die Steigerung hier wiederum anders verfährt als inhaltlich. Während wir inhaltlich ein Aufsteigen vom 1. zum 3. Glied haben in allmählich anschwellender Verstärkung des Bedeutungsgehaltes



haben wir rhythmisch ein Abfallen beim zweiten Glied.



1) Vgl. Jakob Grimm: Deutsche Rechtsalterthümer S. 211.

Das zweite Glied ist schwächer betont als das erste. Die Betonungskurve sinkt, um dadurch die Verstärkung des Akzentes auf dem dritten Glied noch mehr hervortreten zu lassen. Rhythmisch ist eben eine gleichmässig anschwellende Verstärkung von Glied 1 zu 3 nicht möglich. (Vgl. dazu: Zweiheit der Wortwiederholung S. 21, 22).

Kompositionswiederholung ist auch „die" Wiederholung des Märchens. Als „innere" im Gegensatz zur „äusseren Form" hat in ihr der Rhythmus nur eine abgeleitete Stellung, und ihre Hauptaufgabe liegt in Aufbau und Intensivierung. Wenn wir also im Märchen fast ausschliesslich auf Kompositionswiederholung stossen, so kommt es daher, dass für sie als Prosadichtung jegliche rhythmische Gestaltung fortfällt, die für die Wort- und Satzwiederholung der Poesie doch so bestimmend ist. Kompositionswiederholung eint demnach Poesie und Prosa der Volksdichtung und ist für beide von gleicher Bedeutung.

Als typische Form der Volksdichtung ist die Kompositionswiederholung auch ein sicheres Kennzeichen für die Volkstümlichkeit einer Ballade. Dabei entscheidet für oder gegen volkstümliche Echtheit aber nicht Wiederholung an sich, sondern ihre Art und ihre Anwendung. Ganz allgemein kann man sagen, dass die formale Wiederholung häufiger auch in den Balladen anzutreffen ist, die ihrem ganzen Wesen nach mehr dem Bänkelsang angehören, mehr dem Schwank, wie z. B. der grösste Teil der Robin Hoodballaden. Dagegen finden wir gute Kompositionswiederholung in solchen Balladen kaum. Man hat eben nur das äussere Gewand der Ballade aufnehmen können, ohne aber ihre innere Form zu begreifen.

Kompositionswiederholung oder überhaupt gute Wiederholung haben die Balladen, die ein gewisses Mitfühlen mit dem menschlichen Schicksal erwecken wollen, am häufigsten (Stimmungsballaden). Dann folgen die historischen und berichtenden Balladen, die z. T. aber auch schon in das Gebiet des Gefühlsmässigen übergreifen können. Fast ohne Kompositionswiederholung sind die Robin Hood-

balladen[1]), die sie nur wenig und dann meist unverstanden und sinnlos anwenden. Die stilisierte, feste Formgebung ist ihnen wesensfremd, und wo wir Kompositionswiederholung finden, ist sie ohne die intensive Wirkung, die sie in der guten Ballade hat.

Die Robin Hoodballaden sind ja noch ganz im Spielmannsstil befangen, nur einige wenige unter ihnen nähern sich in ihrer Diktion schon dem wirklich volkstümlichen Stil (z. B. Robin Hood's Death 120). Diese Annäherung ist aber nur Ausnahme unter ihnen, denn in der Regel treffen wir auf eine spielmannsmässige Gestaltung. Wir haben nur in wenigen von ihnen Auswertung gleicher Vorgänge zu gleicher Erzählung, und wo wir auf Kompositionswiederholung stossen, ist ihr Wesen selten erfasst. So z. B. zeigt die Ballade "Robin Hood Rescuing Three Squires" 140 B trotz ihrer Annäherung an den Balladenstil in der einfachen Wiederholung doch ein Nichterfassen der eigentlichen Kompositionswiederholung. In Str. 26 und 27 heisst es:

140. B. 26. The first loud blast that he did blow,
He blew both loud and shrill;
A hundred and fifty of Robin Hood's men
Came riding over the hill.

27. The next loud blast that he did give
He blew both loud and amain,
And quickly sixty of Robin Hood's men
Came shining over the plain.

Ein drittes Glied fehlt. Das schon zeigt ein deutliches Abweichen. Noch wichtiger aber ist, dass das Gesetz der Steigerung nicht begriffen ist. Wir hören erst von 150, dann von 60 Mann, die Robin Hood zu Hilfe eilen, haben hier also ein Abschwellen, an Stelle eines Ansteigens der Zahlen.

Ähnlich unverstanden im Sinne der Volksdichtung ist auch die Kompositionswiederholung, die noch ein Glied hinzufügt. Hier bringt die Erweiterung nur eine Ab-

1) Ich kann hier die Robin Hoodballaden als Einheit fassen; denn dies gilt für die alten Robin Hoodballaden so gut wie für die jüngeren, die mehr dem Schwank zuneigen.

schwächung mit sich; denn über die Dreizahl hinaus ist keine Steigerung möglich, wie ich S. 21 auszuführen versucht habe. Als Beispiel dafür:

152. A. 21. Some cried, Blue jacket! another cried, Brown!
And the third cried, Brave Yellow!
But the fourth man said, Yon man in red
In this place has no fellow.

Ebenso bezeichnend wie die falsche Behandlung der steigernden Kompositionswiederholung ist auch das Nichtauswerten gleicher Vorgänge zu wörtlich gleicher Erzählung für den spielmannsmässigen Stil der Robin Hood Ballade. Als Beispiel dafür möchte ich "Robin Hood And The Shepherd" 135 A heranziehen. Hier werden uns zwei Kämpfe geschildert, in denen jedesmal der Schafhirt siegt. Aber anstatt, wie die Stimmungsballade, diese Gleichheit des Vorgangs zu wörtlich gleichem Bericht auszunutzen, finden wir hier nur einen Ansatz dazu, einen Ansatz, der durch das plötzliche Abbrechen der gleichen Schilderung eher ein Unvermögen zu variierendem Stil als die Absicht zu gleicher Darstellung verrät.

135. A. 11. Robin Hood's Kampf:
So they fell to it, full hardy and sore;
It was on a summers day;
From ten till four in the afternoon
The Shepherd held him play.
135. A. 22. Little John's Kampf:
So they fell to it, full hardy and sore,
Striving for victory;
'I will know' saies John, 'ere we give ore,
Wether thou wilt fight or flye'.

In dem gleichen Verhältnis stehen in dieser Ballade die Strophen 13 und 23 zueinander, wobei hier noch nicht einmal die Gleichheit des Eingangsverses erreicht ist.

Nicht mit den Robin Hood Balladen gleichzusetzen, obwohl mit ihnen in vielen schwankhaften Zügen und im derben Ton verwandt, ist die reine Schwankballade. Ich denke hierbei z. B. an 'Our Goodman' (274 A) oder 'Get Up And Bar The Door' (275) und andere. Diese humoristischen, oft derben Stücke des Volkswitzes zeigen formal

die grösste Ähnlichkeit mit der Stimmungsballade. Wir treffen hier auf gut durchgeführte Kompositionswiederholung und auf eine Straffheit des Aufbaus, die nur danach strebt, die humoristischen Hauptmomente herauszuarbeiten. Das Stilprinzip der Stimmungsballade haben wir hier also mit humoristischer Tendenz, Formgleichheit mit ihr bei völlig verschiedenem Inhalt. Um diese auffallende Übereinstimmung zu erklären, brauchen wir jedoch nicht Entlehnung der einen von der anderen Form anzunehmen, vielmehr müssen wir beide, Stimmungs- sowie Schwankballade als gleich ursprünglich und volkstümlich ansetzen. Beide haben ihre letzte Gestaltung im Volksmund erfahren, die eine nur die ernste, die andere die heitere Seite des Volkscharakters wiederspiegelnd.

Die historische und die Robin Hoodballade wollen nur berichten, während die künstlerisch eingestellte Stimmungsballade mehr als eine blosse Erzählung der Wirklichkeit geben will. Sie lässt alles Unwichtige fallen und hebt durch Wiederholung alles innerlich Bedeutungsvolle heraus. Sie streift alles Zufällige ab, damit das ewig Wiederkehrende des Schicksals sichtbar werde. Sie löst alles Besondere, Individuelle in ein Allgemeines, Typisches auf und schafft so eine Form, die, frei von allem Unwesentlichen, rein und klar die Idee verkörpert. Jede stoffliche Erweiterung geschieht dabei nur von dem einen grossen Gesichtspunkt aus, den das Gefühl vorschreibt. Jede Sprunghaftigkeit dient nur dazu, alles Äusserliche, Gleichgültige zu übergehen, jede Wiederholung aber gipfelt darin, das Wesentliche des inneren Anteils hervorzuheben.

IV. Sinnwiederholung.

a) Die Tautologie.

Wir begegnen in der Ballade ziemlich häufig Zwillingsformeln, d. h. der Verbindung mehrerer Worte gleicher grammatischer Kategorie, deren Idee schon durch eines der Glieder, wenn auch schwächer, ausgedrückt sein würde. Fehr teilt sie ein:

1) nach der Ähnlichkeit, z. B.:

migt and main.	subst.
bright and fair.	adj.
gotten and born.	verb.

2) nach dem Kontrast, z. B.:

dale and down.	subst.
quick and dead.	adj.
fight or flee.	verb.

3a) nach der Coexistenz im Raum, z. B.:

back and side.	subst.
stout and strong.	adj.
dance and sing.	verb.

3b) nach der Succession in der Zeit, z. B.:

come and fight.
go and tell. (Hierher gehören die meisten Verben).

4) nach einem kausalen Verhältnis, z. B.:

king and crown.	subst.
pale and weary.	adj.

So durchdacht auch diese Einteilung ist, möchte ich doch bei meinen Ausführungen der Einfachheit halber Nr. 1, 3 und 4 unter dem allgemeinen Begriff: „sinnverwandte, mehrgliedrige Ausdrücke" zusammenfassen und nur Nr. 2 als antithetische Zwillingsformeln davon absondern. Es handelt sich ja bei all diesen Verbindungen doch nur um die Paarung zweier im Sinne der Ballade ähnlicher Begriffe zum Zwecke der Intensivierung. Bei all diesen Ausdrücken ist „ein" Gedanke in einer mehrgliedrigen Form ausgesprochen, und wir finden somit auch hier die Vorliebe der Volksballade für die quantitative Ausdrucksweise bestätigt[1]). Aber es wäre eine vollkommene Verkennung, wenn man die intensive Wirkung dieser Doppelausdrücke nur aus der Sinnwiederholung herleiten wollte. Es liegt mehr hinter diesen Ausdrücken als nur eine ein-

1) Auf M. Deutschbeins feinere Scheidung in qualitativen und quantitativen Hendiadyoin kann ich hier leider nicht näher eingehen. Ganz allgemein möchte ich nur sagen, dass charakteristischerweise der quantitative Hendiadyoin in der Ballade überwiegt; denn Gruppe 4 (nach Fehr) bringt doch letzten Endes nur verwandte Begriffe zueinander. Jedenfalls ist der qualitative Hendiadyoin, wie ihn Shakespeare gebraucht, in der Ballade unmöglich.

fache Steigerung durch quantitative Häufung desselben Begriffes. Die Hervorhebung beruht vielmehr zum grossen Teil auch auf der rhythmischen Wirkung dieser Verbindungen. Wie ich ja schon bei der formalen Wiederholung ausgeführt habe, liegt auch hier sehr oft das Bedürfnis nach einer rhythmischen Gestaltung zugrunde. Der Rhythmus spielt ja für die primitive Dichtung eine viel grössere Rolle, weil im Rhythmus die Sinnlichwerdung eines Gefühles liegt. Die rhythmischste Gestaltung ist zugleich auch die sinnlichste Gestaltung, und deren bedarf die Volksdichtung. Wieviel rhythmisch-sinnlicher klingt es z. B., wenn es heisst:

48. A. 32. Soe he did wast and weare away.
79. A. 1. She had three stout and stalwart sons.
79. B. 1. The nights are lang an dark.

als wenn hier die einfachen Formen stehen würden!

Ausserdem kommt in dieser Tautologie noch eine Tendenz zum Ausdruck, die bestimmend für alle Volkspoesie ist: das Bestreben, die Verszeile mit „einem" Gedanken zu füllen. Im Gegensatz zu der oft sprunghaften szenischen Durchführung liegt der Ballade ein schnelles Weitereilen innerhalb des Versganzen nicht. Sie braucht den formalen Abschluss des Verses, um auch zu einem gedanklichen Abschluss zu kommen. Jedes Enjambement ist ein Verdachtsmoment auf Unechtheit einer Strophe, noch dazu da es kaum sangbar ist.

Infolge ihres rhythmischen Charakters ist die Tautologie eine durchaus poetische Form, die wir in Vollendung und als Träger des poetischen Charakters neben dem Parallelismus u. a. auch in der Psalmendichtung haben[1]). Wenn wir sie

1) Als Beispiel dafür Ps. 70:
Es müssen „sich schämen und zu Schanden werden",
die nach meiner Seele stehen.
Sie müssen „zurückkehren und gehöhnt werden",
die mir Übles wünschen . . .
„Sich freuen und fröhlich müssen sein" an Dir,
die nach Dir fragen.
Ich aber bin „elend und arm". Gott eile zu mir;
denn Du bist mein „Helfer und Erretter", mein Gott,
verzeuch nicht.

dagegen auch in der Umgangssprache finden, so wird es sich meist um gesunkenes dichterisches Gut handeln; denn den ursprünglich poetischen Charakter der Tautologie beweist die häufige Verbindung dieser Formeln durch den Stabreim, z. B:

heart and hand, meek and mild, stout and strong

oder durch den selteneren Endreim:

harp and carp, lands and strands etc.

Diesem poetischen Ursprung der Tautologie widerspricht auch ihr häufiges Vorkommen in alten Rechtsdenkmälern nicht. Das Rechtsprechen war ein feierlicher Akt, dem sich auch die Sprache in der Gehobenheit ihres Rhythmus anpasste[1]).

In der Ballade überwiegen die Tautologien aus germ. + germ. Worten, wie ja überhaupt das germanische Sprachelement vorherrscht. Es kommt aber auch das Hendiadyoin aus rom. + germ. Worten vor, z. B.:

truth and verity, dole and sorrow.

wobei das rom. Glied der Bedeutung nach oft nur eine Übertragung des germanischen ist. Rein romanische Zusammensetzungen finden sich jedoch auch, z. B.:

comfort and joy, just and honest etc.

Aus diesen Verbindungen mit rom. Worten sehen wir, dass wir es bei den Tautologien in der Ballade nicht nur mit totem Formelgut altgerm. Poesie zu tun haben, sondern dass ein lebendiges Gefühl dafür sie auch neu erschafft. Die Tautologie entspricht ja auch der in der Ballade vorherrschenden attributiven Satzform, die durch

1) Wie feierlich hebt sich z. B. im Freischöffeneid (Wigand p. 501) die Rechtssprache durch die Fülle ihrer Tautologien über die gewöhnliche Umgangssprache hinaus:

„ich schwere einen leiblichen eid zu gott, dass ich „soll und will" in peinlichen sachen „recht urthel geben und richten", „den armen als den reichen" und das nicht lassen weder durch „lieb, leit, miethe, gabe noch keiner andern sache" wegen. auch will ich den heiligen kün (?) „verwahren, hüten und helen" vor „weib und kind", vor „vater und mutter", vor „schwester und bruder", vor „feuer und wind", vor allem, was die sonne bescheint und der Regen bedeckt, vor allem, was zwischen himmel und erde ist, ausser dem manne, der dies recht kann".

ihre Nebenordnung der Satzglieder ein Ausdruck des affektvollen und anschaulichen Denkens der Volksdichtung ist.

Ziemlich häufig sind die Tautologien durch "both" zusammengehalten, dem im deutschen Volkslied ein vor- oder nachgestelltes „beide" entspricht. "both" hat in den meisten Fällen seinen hervorhebenden Charakter verloren und dient nur dazu, eine Senkung auszufüllen, z. B.:

20. C. 4. a hóle baith deép and wíde.

∪ — ∪ — ∪ —

Sowie das Substantiv zweisilbig ist und mit einer Senkung endigt, fehlt "both", z. B.:

10. B. 6. Upón a mórning fáir an cléar.

"both" hat eben wie die Partikel "so" nur den Wert eines Flickwortes. z. B. dient in dem Vers

37. C. 18. And yé're sae léesome and sae stráng

"sae" nur dazu, den durch die Zweisilbigkeit von "leesome" gestörten Satzrhythmus wieder herzustellen.

Eine Abart der Worttautologie haben wir in der Nachstellung des zweiten Adjektivs hinter das Substantiv. Dieses Auseinanderreissen erfolgt z. T. aus rhythmischen Gründen. Man will einerseits auf die unbetonte Endsilbe des ersten Adjektivs nicht noch das tonlose "and" folgen lassen, andererseits möchte man aber auch durch dieses Spalten der gewöhnlichen Satzordnung einen grösseren Akzent auf das nachgestellte Adjektiv legen. Es wird damit eine Hervorhebung erreicht, die bei der üblichen Wortstellung nicht möglich wäre, z. B.:

189. A. 2. We were stout-héarted mén and trúe.

189. A. 21. They were besét wi crúel mén and kéen.

In schlechteren Balladen mag auch einmal Reimnot zu dieser Nachstellung verführen[1]).

1) Näheres über die Bedeutung nachgestellter adj. bei Seidenstücker: „Das Beiwort im Nibelungenlied". Dissertation Marburg 1928. S. 112 u. f.

Neben diesen zweigliedrigen Tautologien finden wir in der Ballade auch dreigliedrige. Hier haben wir aber meist schon Schwellformen vor uns. Im Übersteigern der Zweigliedrigkeit durch eine dritte Zufügung liegt schon ein leises Zuviel. Das Gesetz der Dreizahl hat hierfür durchaus keine Gültigkeit. Dreigliedrigkeit weist vielmehr auf ein bänkelsängerhaftes Anschwellen hin, das der guten Balladenstrophe nicht liegt. Auch rhythmisch klingt die Dreigliedrigkeit in den Balladen unförmig, wenn nicht das dritte Glied in einer anderen Form folgt.

Eine Erweiterung der Worttautologie haben wir in der weitaus selteneren Tautologie der Sätze, bei der zwei Sätze oder Satzteile denselben Gedanken in veränderter Form aussprechen, z. B.:

41. B. 14. "My mother's cheeks are aft times weet,
Alas! they are seldom dry".

Hierher gehört auch die häufige Formel:

32. A. 18. Whan night was gane, and day was come.

Eine besondere Art der Tautologie haben wir da, wo derselbe Begriff erst positiv, dann negativ, erst als positiver Satz, dann als negativer Gegensatz auftritt, z. B.:

7. A. 7. He's ay for ill, but he's never for good.
53. C. 9. Five hunder pound . . . to spen, an nae to spair.
105. A. 12. She's alive, she is not dead.

Diese Art der Tautologie ist ungemein häufig in der mhd. Dichtung, besonders bei Wolfram von Eschenbach, zu dessen Stileigentümlichkeit sie geradezu gehört. Wir finden sie aber auch in der Bibel und im angelsächsischen Recht, z. B.:

claene and unmaene
(lex Aethelst. 2 app. § 6)[1])

und vor allem in altdeutschen Rechtsbüchern und Urkunden, z.B.

recht erlauben und unrecht verbieten.
(Obercleener w.)[2]).

Eine besonders häufige Erscheinung in der Ballade ist die Verknüpfung eines negativen Eingangssatzes mit einem positiv folgenden durch "but", z. B.:

45. A. 10. Werewith the bishopp was nothing gladd,
But in his hart was heauy and sadd.

1) F. Liebermann: Die Gesetze der Angelsachsen Bd. II 1 S. 62.
2) Jakob Grimm: Deutsche Rechtsalterthümer S. 27 u. f.

54. B. 11. He neither shall be clothed
in purple nor in pall
But all in fair linen,
as were babies all.
256. A. 1. I wat she's neither black nor broun
But her hair is like the thread o gowd [1]).

b) Wiederaufnahme eines Satzteiles.

Dem Zwecke der Hervorhebung dient auch die grammatisch nicht gerechtfertigte Wiederaufnahme eines Satzteiles, wenn auch diese ursprüngliche Bestimmung durch die Formelhaftigkeit der Anwendung oft verloren gegangen ist. Ein Wiederaufnehmen des Subjekts durch ein Pronomen haben wir z. B. in:

48. A. 29. her hart itt burst in three.
59. A. 52. Thy wiffe shee is as true to thee
As stone that lies on the castle wall.
122. B. 15. And Robin he the man must be.

Während wir bei diesen drei Beispielen aus dem Zusammenhang heraus noch deutlich eine Hervorhebung erkennen, ist in folgender Redewendung der Sinn dieser Wiederaufnahme durch die Häufigkeit des Gebrauchs verloren gegangen:

17. A. 1. his name it was called.
238. B. 4. his name it is John.

Diesem Wiederaufnehmen des Subjekts durch ein pronomen personale in der englisch-schottischen Ballade entspricht im deutschen Volksliede das Wiederaufnehmen durch ein anschliessendes Pronomen:

„Deine grossen Hunde, die tun mir nichts".
(Jäger und Waldminne.)
„Der Mai, der tut uns bringen".
(Wohlauf, gut Gsell, von hinnen.)

Zu beachten ist dabei, dass im Deutschen sowie im Englischen die Wortstellung trotz dieser Einfügung unverändert bleibt.

---

1) Eine Steigerung durch zwei Eingangsverse haben wir in:
208. A. 2. He has not sent it with a boy, with a boy,
Nor with anie Scotch lord;
But he's sent it with the noblest knight
Eer Scotland could afford.

Wir haben aber nicht nur die Wiederaufnahme des Subjekts durch pronomina, sondern auch die anderer Satzteile, z. B.:

186. A. 12. And have they een taen him Kinmont Willie.
247. A. 4. For she has taen him Sweet William.

Gleich dieser Wiederaufnahme des Substantivs durch ein Pronomen dient auch die Wiederaufnahme der Negation dem Zweck der Hervorhebung, nur dürfen wir diese doppelte Verneinung nicht als ein Merkmal der guten Ballade ansprechen. Diese stilistische Unebenheit finden wir vielmehr nur in den Strophen, deren Formgebung auch sonst zu wünschen übrig lässt.

Einige Beispiele für doppelte Negation sind:

116. A. 16. She had not set no fote.
116. A. 126. I asked you neuer none tyll nowe.
169. B. 5. I was never before no king.
176. A. 19. I neuer loued noe witchcraft
Nor neuer dealt with treacherye.
199. A. 8. Nouther yon nor no Scottish lord.
236. A. 7. Have not I no clergymen?

c) Begriffsverstärkungen.

Wenn man die Sammlung Child's durchliest, ist man erstaunt, mit wie wenig Adjektiven die wirklich gute Ballade auskommt. Dabei ist es auffallend, dass unter diesen wenigen die unterscheidenden Adjektiva fast ganz fehlen. Diese kommen eigentlich nur in Wiederholung oder in Verbindung mit einem hervorhebenden Relativsatz vor[1]), und es scheint, als habe das einfache Adjektiv die Kraft zur Unterscheidung verloren. Den Hauptanteil dagegen haben

1) Als Beispiele:

38. A. 1. And there I spy'd a wee wee man,
And he was the least that ere I saw.
69. B. 1. And heavy, heavy was the love
That fell this twa lovers between.
89. A. 17. "O narrow, narrow is this window,
And big, big am I grown".
36. A. 1. . . . the ae warst woman the wardle did ever see.
79. C. 4. . . . a bed so soft, the softest that ever was seen.

die gefühlsmalenden Adjektive und die, die ich begriffsverstärkend nennen möchte. Begriffsverstärkend (urgierend) nenne ich ein Adjektiv dann, wenn es eine Eigenschaft, die unbedingt zu seinem Substantiv gehört, ausdrückt, also nur die Wiederholung eines Begriffes ist, der im Substantiv als selbstverständlich gegeben gilt. Im Gegensatz dazu steht das bestimmende, unterscheidende Adjektiv, das eine Vorstellung bringt, die nicht notwendigerweise zu dem betreffenden Substantiv gehört oder eine der mannigfaltigen Eigenschaften seines Substantivs näher bestimmt. Das begriffsverstärkende Adjektiv betont nur „die" Eigenschaft seines Substantivs und dient nur dazu, das Substantiv in seinem Inhalt zu steigern. Nicht immer jedoch ist die Frage, welches „die" (d. h. die selbstverständlichste und wesentlichste) Eigenschaft eines Menschen oder Dinges ist, ganz klar zu beantworten Da es sich hierbei in gewissem Sinne um eine Wertung handelt, wird die Antwort auf diese Frage immer subjektiv bleiben, und es können verschiedene Ansichten nebeneinander bestehen. In der Ballade haben wir aber eine einheitliche Beurteilung der Dinge. Das Volk als Einheit denkt und fühlt in diesen Liedern. So finden wir immer wieder die Hände der Geliebten als lilienweiss bezeichnet oder mit einem anderen Ausdruck, der aber demselben Empfinden entspringt. Vom Blut wird immer wieder gesagt, dass es rot, vom Gefängnis, dass es stark sei. Gras und Wald werden heiter und grün genannt, und selbst da, wo im Walde das Verderben lauert, finden wir doch nie die Vorstellung des deutschen Märchens, das im Walde das Dunkle, Düstre, Gefahrvolle sieht[1]). Eine Ausnahme von diesen immerwiederkehrenden Vorstellungen machen nur die Balladen, in denen sagenhafte Züge mitspielen. So wird z. B. in "Child Maurice" (83) von einem silbernen Wald berichtet. Hier liegt sicher ein

1) Diese verschiedene Wertung des Waldes in Märchen und Ballade, die bei der sonstigen Gleichheit der Auffassung auffällt, hängt wohl damit zusammen, dass die Märchen für Kinder bestimmt sind, und für ein Kind bedeutet natürlich der Wald eine viel grössere Gefahr als für den erwachsenen Menschen.

Märchen- oder Sagenmotiv zugrunde; denn diese erzählen gern von silbernen und goldenen Wunderdingen[1]). Die Welt des Unwirklichen, Aussergewöhnlichen wird in dieser Ballade noch dadurch betont, dass sich Child Maurice mit einem silbernen Kamm die goldenen Locken kämmt. In Fassung B ist der Silberwald schon wieder durch das selbstverständlichere "green-wood" verdrängt. Aber noch verraten das silber- und goldbeschlagene Pferd und die silbergrauen Handschuhe, dass ein sagenhafter Zug zugrunde lag.

Wenn man die Beispiele, die ich soeben für die Wiederkehr der gleichen Vorstellungen brachte, durchliesst, wird man herausfinden, dass es sich hierbei um begriffsverstärkende Ausdrücke im Sinne der Balladendichtung handelt. Das ist kein zufälliges Zusammentreffen. Wir haben es bei den formelhaften Zusammensetzungen von Adjektiv + Substantiv sogar meistens mit Begriffsverstärkungen zu tun. Diese Tatsache wird leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass diese sich am ersten dem Bewusstsein einprägen und so zu stehenden Beiworten (epitheta perpetua) werden. Die begriffsverstärkenden Abjektive stehen ja zu ihrem Substantiv in einem viel innigeren, dauernderen Verhältnis als die unterscheidenden. So z. B. war und wird immer die Eigenschaft des Blutes sein, dass es rot, des Tannenwaldes, dass er grün ist. Durch diese dauernd gültige Wahrheit, die das begriffsverstärkende Adjektiv mit seinem Substantiv verbindet, ist es nicht dem Wechsel des unterscheidenden Adjektivs unterworfen, das nur das Einmalige, Besondere hervorhebt. Es ist deshalb auch kein Wunder, dass gerade die begriffsverstärkenden Ausdrücke häufig durch Alliteration noch inniger verbunden sind und so auch formal ihre enge Zusammengehörigkeit zeigen, z. B.:

red rose, griesly ghost, fine flowers, weary weight,
grievous groan, gay gold ring.

In einigen Fällen ist das begriffsverstärkende Adjektiv mit seinem Substantiv sogar so eng verwachsen, dass beide zu

1) Vgl. Brüder Grimms „Kinder- und Hausmärchen": „Der Ranzen, das Hütlein und das Hörnlein", worin die Brüder zuerst an einen silbernen, dann an einen goldenen Berg kommen.

einem Kompositum geworden sind, ein Vorgang, der noch durch die Flexionslosigkeit des Adjektivs erleichtert wird. Den Übergang von Adjektiv + Substantiv zum Kompositum bilden ja die stehenden Epitheta, und so wird z. B. in den meisten Balladen "greenwood" und "sweetheart" schon als ein Begriff empfunden. Die Entwicklung von true-love ist sogar bis zur Sinnverdrehung gegangen, und wir finden damit auch die falsche Geliebte bezeichnet (vgl. Lord Randal).

Da eine Gegenüberstellung viel klarer erkennen lässt, worauf es eigentlich ankommt, möchte ich zum Vergleich der Verwendung der Adjektiva in Volks- und Kunstdichtung "La Belle Dame Sans Merci" von Keats heranziehen. Von der Volksdichtung unterscheidet dieses sich sonst eng an die Gesetze der Ballade anlehnende Gedicht hauptsächlich durch die Art seiner Adjektiva. Keats gebraucht ausser "beautiful" nur Adjektiva, die einen vorübergehenden Zustand ausdrücken[1]). Diese Art der Verwendung liegt aber der Volksdichtung völlig fern. Hier wird das begriffsverstärkende Adjektiv bevorzugt, das einen dauernden Zustand, „die" Eigenschaft seines Substantivs betont, z. B.:

Keats: (unterscheidend, bestimmend.)		Volksballaden: (begriffsverstärkend.)
sweet moan	:	heavy oder great moan
fading rose	:	red rose etc.

Auch die Verbindung "her wild sad eyes" ist unvolkstümlich. Die Ballade kennt die Synthese von zwei so verschiedenen Begriffen nicht. Sie kennt nur ein Nebeneinander, nicht die Vereinigung, wobei das Nebeneinander wieder dem aneinanderreihenden, quantitativen Denken des Volkes entspricht.

Wie weit es einem Dichter aber doch gelingen kann, den Stil der Ballade bis in diese feinste Feinheit hinein zu erfassen, zeigt Agnes Miegels „Schöne Agneta". Hier finden wir bei grösster Sparsamkeit in ihrer Anwendung nur begriffsverstärkende Adjektiva. Auch ihre Art der Wiederholung hat ganz den Volkston getroffen, nur hat

1) Nach der Durcharbeitung dieses Kapitels fand ich meine Ansicht durch M. Deutschbeins Protokollbuch vom S.S. 1926 bestätigt.

sie sich von der strophischen Gebundenheit der gesungenen Ballade losgelöst.

Begriffsverstärkungen durch Wiederholung finden wir aber nicht nur in den Verbindungen von Adj. + Subst., sondern auch bei zusammengesetzten Adjektiven. Deutschbein schreibt über die Gründe dafür[1]:

> „Da das ne. die Nebenordnung der Satzglieder liebt, so hat es eine Abneigung gegen das untergeordnete Adverbium. Am klarsten kommt dies zum Ausdruck, wenn die Intensität eines Adjektivums im ne. nicht durch ein Adverbium, sondern durch ein zweites, oft in der Bedeutung ähnliches Adjektivum (icy cold neben icily cold = sehr kalt) ausgedrückt wird. Das gesprochene Englisch zieht hier das Adjektivum vor, ebenso die Dialekte."

Dasselbe, was Deutschbein hier über die Komposition von Adj. + Adj. schreibt, gilt auch für die Adjektivkomposita aus Subst. + Adj., die in der Ballade am häufigsten sind. Übrigens haben wir ja diese Art der Adjektiva auch im Deutschen, und besonders unser Märchen liebt diese Verbindung zweier Worte, bei denen die gedachte primäre Eigenschaft des Substantivs eine Wiederholung bzw. Steigerung des Adjektivs bedeutet, z. B.: schneeweiss, steinalt (Hänsel und Gretel), steinhart, spinnefeind (Die drei Männlein im Walde).

Die zusammengesetzten Farbadjektiva der Ballade beabsichtigen alle neben einer feinen gefühlsmalenden vor allem eine begriffsverstärkende, also intensivierende Wirkung, und zwar nicht nur "milk-white" und "raven-black", weil es ja nur „ein" Weiss und „ein" Schwarz gibt. Auch grass-green, rosy-red, silver-gray, berry-brown sind begriffsverstärkend; denn das Volk kennt nicht die Farbskala, die die Technik des 19. Jahrhunderts erst mit sich brachte, und will also durch diese Vorsetzungen nicht unterscheiden, wie wir es jetzt tun. Wenn es von „grasgrün" spricht, so meint es das „grünste Grün" damit und will durch den ersten

1) System der neuenglischen Syntax S. 234.

Bestandteil des Kompositums nicht etwa abgrenzen gegen andere grüne Farbtöne. Diese Ausdrücke sind trotz der Einfachheit ihres Gedankengangs ungemein bildhaft. Die Vorstellung „grün" wird durch das Bild „das Grün des Grases" noch einmal aufgenommen und schafft so einen viel lebendigeren Eindruck. In diesen zusammengesetzten Ausdrücken liegt so viel bildhafte Kraft und so viel Nachdruck, dass ich deshalb nicht mit Renata Dessauer[1]) annehmen möchte, dass nur die Freude am schwungvolleren Wortklang zu diesen Bildungen verführt hätte.

Die Volkssprache überhaupt liebt Begriffsverstärkungen, eine Vorliebe, die sie mit der Kindersprache teilt. So finden wir z. B. in der Kindersprache Ausdrücke wie: „Schiessgewehr" (aus Fuchs, du hast die Gans gestohlen), im Volkslied: „Schreibebrief" (aus Lippe Detmold, eine wunderschöne Stadt). Die Sprache der Gebildeten meidet die begriffsverstärkenden Ausdrücke fast ganz, weil von ihnen zum Pleonasmus kein weiter Schritt führt. So kommt es, dass wir wohl im Märchen uns gern von „grossen Riesen" erzählen lassen, im Volkslied gern vom „weissen Schnee" und „grünen Klee" hören, aber doch lächeln, wenn ein Zirkus die Vorführung „kleiner Zwerge" in einem „grossen Riesenbau" ankündigt.

Als Begriffsverstärkungen sind auch folgende formelhafte Wendungen aufzufassen:

41. A. 34. (she) . . fell low down on her knee.
107. A. 10. He kneeled low downe upon his knee.
57 A. 1. they saw . . . wi their ee.
69. B. 18. that ever my twa eyes did see.
72. A. 4. They shall be hangit hie.

Eine eigentümliche Art der Begriffsverstärkung liegt auch bei der Verwendung von „laut" vor, z. B.:

58. A. 4. The first line that Sir Patrick red,
A loud lauch lauched he.

und im deutschen Märchen:

„Und als sie die sieben Menschen immer hintereinander herlaufen sah, fing sie überlaut an zu lachen und wollte gar nicht wieder aufhören". (Die goldne Gans.)

1) R. D.: Das Zersingen. Diss. Frankfurt 1926.

Immer wieder, wenn in der Ballade die Intensität des Lachens ausgedrückt werden soll, begegnen wir dem „lauten Lachen". Wenn dagegen Lang Johnny More 251. A. 8 hat: "a light laugh then gae he", so ist dies unter manchem anderen ein Kennzeichen dafür, dass diese Ballade aus dem Rahmen der übrigen herausfällt. „Laut" lachen ist begriffsverstärkend, denn der Begriff des Lauten liegt schon im Lachen wie im Schreien darin, ist folglich nur eine verstärkende Wiederholung des Begriffes. Interessanterweise spricht die Ballade auch von einem „lauten Lügen", wo wir von einem „schmählichen" oder „falschen" reden würden. Offenbar wird dabei an das Sprechen gedacht, und „laut" ist also wieder begriffsverstärkend, z. B.:

240. A. 4. "Ye lie, ye lie, ye Young Allan,
Sae loud as I hear ye lie[1]).

Manchmal ist sogar „laut" als Adjektiv zu seinem nomen agentis gezogen, und wir finden:

58. G. 7. Ye lie, ye lie, ye liars loud
Sae weel's I hear you lie.

Eine Steigerung von „laut" haben wir in:

42. B. 6. Then loud, loud ory'd the Clerk Colvill.
8. Then louder cry'd the Clerk Colvill.

Vergleiche damit das deutsche Märchen:

„Da fing sie an zu weinen und weinte immer lauter und konnte sich gar nicht trösten". (Der Froschkönig.)

V. Zerlegung einer Vorstellung in ihre Einzelmomente.

Wie wir schon bei den Zahlen gesehen haben, zerlegt das Volk gern eine Zahl in mehrere Teile, um so ihre Grösse recht gegenständlich vor Augen zu führen. Einen ähnlichen Vorgang haben wir nun auch auf dem Gebiete nicht-zahlenmässiger Vorstellungen, nur dass hier eher ein Nichtvermögen als Wollen der Grund der Aufteilung ist. Auch hier sucht das Volk aufzulösen und aufzugliedern, um so den Eindruck zu vertiefen und in einem Nacheinander die Einzelheiten in sich aufzunehmen. Das volks-

1) Weitere Beispiele dazu: 71. A. 44, 231. A. 24, 161. C. 19 u. a.

tümliche Denken hat ja nicht die Kraft, einzelne Vorgänge oder Eigenschaften zu einem abstrahierten Gesamtbild des Eindrucks zusammenzufassen[1]). Das Aneinanderreihen vieler Einzelheiten ersetzt die knappe Formulierung einer umfassenden Vorstellung. Bezeichnend für diese einfache Art des Denkens ist deshalb, was Lamprecht[2]) über die Rechenmethode der Ottonenzeit schreibt: „Die Multiplikation wurde erst nur in der Form wiederholter Addition bewältigt. Das Denken hatte an sich noch etwas durchaus Gegenständliches. Es haftet am Einzelnen". Das Denken des Volkes ist demnach nicht resultativ, und das Aneinanderreihen der Gedanken hat „die Pracht der Einzelvorstellung noch nicht beseitigt" (Lamprecht).

Die Ballade folgt auch hierin den Gesetzen volkstümlichen Denkens. Den Eindruck der Schönheit z. B. löst sie gern in Einzelbeschreibungen von Kostbarem und Schönem an der betreffenden Person auf. Wenn sie also sagen will, dass der Geliebte schön war, so bringt sie dafür:

269. A. 8. His hair was like the threads o gold,
His een like crystal stane;
His hair was like the threads o gold,
His teeth like ivory bane.

oder 100. A. 9. He was clad o the red silk;
His hair was like to threeds o gold
And his skin was as white as milk.

Diese Art der Darstellung des Qualitativen wirkt aber durchaus nicht unkünstlerisch. Sie ist viel bildhafter dadurch, dass nicht das Resultat eines Eindrucks gegeben wird, sondern das Auge von einem Gegenstand zum andern wandert und so die Fülle in einem Nacheinander in sich

1) Charakteristisch für primitive Sprachen ist auch das Nichtvermögen, Einzelerscheinungen zu „einem" Begriff zusammenzufassen. So schreibt Ammann („Die menschliche Rede", Bd. I S. 100) über die Sprache der Lappen, dabei aber von anderen Problemen auf dieses Thema hingeführt: „Die Sprache der Lappen hat beispielsweise für jeden Zustand des Schnees seine eigene Bezeichnung, aber es fehlt ein Ausdruck für den Begriff Schnee". Aus diesem Beispiel sehen wir, wie wenig primitives Denken befähigt ist, zu den einzelnen Bildern der Anschauung einen übergeordneten Begriff zu bilden.

2) Lamprecht: Deutsche Geschichte Bd. II S. 183.

aufnimmt. Besonders charakteristisch für das bildhafte Aneinanderreihen von Einzelvorstellungen zu dem Gesamteindruck des Reichtums und der Schönheit ist folgende Stelle aus den "Twa Sisters".

10. B. 20. You coudna see her yallow hair
For gold and pearle that were so rare.
21. You coudna see her middle sma
For gouden girdle that was sae braw.
22. You coudna see her fingers white
For gouden rings that was sae gryte.

Das Auge gleitet von dem goldglänzenden Haar zum Gürtel und den ringgeschmückten Fingern. Durch den gleichen Bau der Strophen und die beständige Wiederkehr von gold and gouden wird uns die Schönheit ihres Schmuckes und durch die Adjektiva "yallow" und "withe" die Schönheit ihres Körpers recht eindringlich dargestellt.

b) "And".

Diesem Aneinanderreihen von Einzelvorstellungen zu einem Gesamtbild entspricht syntaktisch die häufige Verknüpfung mit "and". Auch Fragen und vollständig neue Situationen werden mit "and" eingeleitet. Der Balladenstil ordnet ja nebeneinander und betont durch eine Fülle nebengeordneter Sätze, nicht durch die Hervorhebung des einen.

Die eigenartige Verbindung von präpositionalem adverb + and + verbum möchte ich auf eine Zerlegung des Resultates in Einzelvorstellungen zurückführen. Diese scheinbar unlogische Verbindung ist ungemein häufig in der Ballade und zwar in den verschiedensten Zusammensetzungen von verb und präpositionalem adverb, allerdings meist im imperfekt, z. B.:

out and cam: 155. B. 2, 5. — 155. C. 9. u. a.
out and spake: 6. A. 29. — 52. A. 3. — 208. A. 5. u. a.
up and started: 155. C. 1. — 89. B. 4. u. a.
up and spake: 244. A. 14 u. 17. — 62. B. 24. — 87. A. 8.
up and speaks: 4. H. 14.
by and cum: 173. B. 22.
bye and rade: 7. B. 26. u. a.
in and came: 64. A. 16. u. a.
ben and came: 64. B. 16. u. a.

Mit Umstellung im folgenden Vers:

77. A. 14. Then up and crew the red, red cock
And up then crew the gray.

Um dieses uns jetzt sinnlos scheinende "and" zu erklären, braucht man nicht unbedingt anzunehmen, dass ein zweigliedriger Ausdruck vorher bestanden habe, dessen erstes Glied ausgefallen sei, sodass etwa:

up rose and spake > up and spake

geworden wäre. Diese Annahme lässt sich durch kein einziges Beispiel aus der Ballade stützen. Aber, um dieses "and" zu erklären, muss gar keine Zweigliedrigkeit im Ausdruck bestanden haben, sondern schon eine Zweiheit der Vorstellung genügt, um dem "and" Sinn zu geben. In den Ausdrücken präpositionales adverb + and + verb wird der Gedankenkomplex zerlegt, und die praeposition durch Voranstellung betont[1]). Es wird sich wohl ursprünglich bei diesen Verbindungen um eine Hervorhebung gehandelt haben; denn häufig umschreibt noch ein zweiter Satz den Vorgang näher:

72. A. 6. Then up and spak the clerk's ladye,
And she spak powrfully.
244. A. 14. Up and spake an English lord
And O but he spake haughtily.
15. But up and spake a Scottish lord
And O but he spake boldly.

In folgenden Ausdrücken wird es sich wohl weniger um eine Zerlegung als nur um eine Hervorhebung handeln:

128. A. 6. But he bends and a right good bow.
163. A. 2. An doun an by Balquhain.
61. A. 27. And hee tooke then up and that eldryge sword[2]).
46. A. 11. Unless you tell me questions, and that is questions six.

In allen diesen Fällen trifft im Deutschen eine Übersetzung mit „und zwar" den Sinn. Manchmal scheitern aber auch alle Erklärungsversuche, und wir müssen das "and" einfach als unverständliches Glied eines zersungenen Verses hinnehmen.

1) Eine ähnliche Zerlegung haben wir in "nice and warm". Vgl. dazu Deutschbein: System der neuenglischen Syntax S. 235.

2) Vgl. auch in derselben Ballade Strophen 7, 22, 26.

VI. Hyperbel und Breite als Ausdruck der Intensität.

Wie bei der Zahl müssen wir auch bei der Hyperbel zwischen einer volkstümlichen und einer spielmannsmässigen unterscheiden. Dabei ist auch hier die volkstümliche Hyperbel fast typisch-formelhaft, die spielmannsmässige dagegen mehr realistisch. In der volkstümlichen Ballade kehren gewisse Übertreibungen beinahe formelhaft wieder, während der Spielmannsstil auch hier von den überkommenen Formen abzuweichen sucht und eine realistischere Schilderung erstrebt.

Als einfachste Art formelhafter Hyperbel haben wir in den volkstümlichen Balladen den Superlativ, dem wir auch im deutschen Volkslied und vor allem im Märchen begegnen. Auch hier ist die Geliebte das schönste Mädchen von allen, die Stiefmutter oder Hexe die schlimmste Frau, die es auf Erden überhaupt gibt. Als Beispiel für die Balladen:

32. A. 18. The fairest lady that ever was seen.
36. A. 1. The ae warst woman the wardle did ever see.
36. A. 13. the bravest knight your eyes did ever see.

Aber auch sonst übertreibt die volkstümliche Ballade und zwar ins Qantitative ebenso wie das Märchen. Auch sie rückt dabei die Dinge wie das Märchen in eine Sphäre, die ausserhalb des Realen liegt. Sie beraubt damit die Hyperbel z. T. ihrer Wirkung, gibt ihr aber dafür einen fast symbolischen Charakter. Wenn z. B. in "Young Beichan" die Schönheit des jungen Mädchens geschildert wird:

53. A. 17. For on every finger she has a ring,
An on the mid-finger she has three,
An there's as meikle goud aboon her brow
As woud buy an earldome o lan to me.

so haben wir in dieser Beschreibung des Schmuckes ein Symbol der Schönheit des Mädchens vor uns, eine Schilderung, die weit ab von den realistischen Übertreibungen spielmannsmässiger Balladen liegt. Ebenso hält sich die Beschreibung der toten Schwester in "The Twa Sisters" noch durchaus in den Grenzen der volkstümlichen Hyperbel:

10. B. 20. You coudna see her yallow hair
For gold and pearle that were so rare.

21. You coudna see her middle sma,
For gouden girdle that was sae braw.
22. You coudna see her fingers white,
For gouden rings that was sae gryte.

Dies hier ist keine absichtliche Übertreibung, wie sie die Spielmannspoesie liebt und in der Steigerung realistischer Vorgänge zum Ausdruck bringt. Hier ist die übernatürliche Schönheit der Schwester wie ein Wunder empfunden und die Hyperbel eher erfühlt als erdacht, wie die echte Volksdichtung im Gegensatz zur Spielmannspoesie ja überhaupt mehr erfühlt als erdenkt. Wenn dagegen ein spielmannsmässiger Stil 162. B. 50. berichtet, dass ein Krieger nach dem Verlust der Beine auf seinen Stumpfen weiterkämpft, so ist das nur eine bewusste, unerfühlte und geschmacklose Hyperbel[1]). Es ist absichtliche Übertreibung gegenüber der der Volksballade; die mehr unbewusst, aus scheuer Bewunderung ihres Helden heraus über das Mass des Gewöhnlichen hinausgreift. Das „Unbewusste" ist überhaupt das sicherste Kennzeichen der Volksdichtung, von der in ihrer Bewusstheit die Spielmannspoesie weit entfernt steht. Die Spielmannsdichtung „will" übertreiben, während die Volksballade nur übertreibt, weil sie für ihr Gefühl keinen anderen Raum weiss.

Mit dieser Unbewusstheit hängt es auch zusammen, dass wir einen überkommenen, typischen Stil in der volkstümlichen Ballade haben. Es ist kein bewusster Stilwille da, der mit dem neuen Inhalt auch die neue Form schafft. Bewusstwerden dagegen bedingt einen Versuch zum Individuellen, Realistischen und damit ein Abweichen vom Allgemein-Fühlen der Volksdichtung. Wo immer eine Absicht vorliegt, neue, eigene Formen zu bringen, da haben wir einen spielmannsmässigen Stil vor uns. Der volkstümliche Ton ist mit dem bewussten Willen verlassen; denn das Unbewusste ist das Geheimnis des Volksstils, der schafft, ohne schaffen zu wollen. Diesem Geheimnis hat mancher Dichter von Volksliedern nachzukommen versucht,

1) Dass dieser Hyperbel ein Sagenmotiv zu Grunde liegt, ändert dabei nichts an ihrem spielmannsmässigen Charakter.

ohne doch wirklich das Gewollte seiner Kunst verbergen zu können. Erst da, wo das bewusste Können in seiner letzten Steigerung wieder unbewusst wird, ist es wieder wahrhaft im Sinne der Volksdichtung empfunden.

Wie auch schon aus den vorhin erwähnten Beispielen hervorgeht, übertreibt die Ballade ins Quantitative. Die Qualität des Eindrucks wird durch einfache Bildvergrösserung gegeben, eine Darstellungsart, die übrigens der Spielmannsstil mit dem volkstümlichen Stil teilt. Als Beispiel dafür:

59. A. 43. The litle one pulld forth a well good sword
I-wis itt was all of guilt;
It cast light there over that feild,
It shone soe all of guilt.

Hier ist die Steigerung durch ein blosses Vergrössern der Bildsphäre gewonnen. „Der Glanz des Goldes ist so gross, dass er sein Licht über das ganze Feld wirft", dies eine Übertreibung, die die Möglichkeit des Wirklichen weit übersteigert.

Besonders eigenartig ist noch für die Volksdichtung, dass für sie jede Vertiefung des Eindrucks in der Breite liegt. Wenn also in der Ballade von tiefem Kummer oder grosser Freude erzählt werden soll, so sucht sie durch Ausweiten zu meistern, was der Schilderung an Tiefe fehlt. Durch ein Ausdehnen ins Räumliche und Zeitliche sucht sie eine Erweiterung zu gewinnen, die durch ihre Übertragung des Gefühlsausdrucks in Bild und Handlung echt volkstümlich ist. Wenn daher in "The Death of Queen Jane" ausgedrückt werden soll, dass den Gatten die tiefste Trauer ergriff, so heisst es in rein zeitlicher Ausdehnung:

170. B. 9. They mourned in the kitchen, and they mournd in the ha,
But royal King Henry mournd langest of a'.

Ebenso wird, wenn die Heftigkeit eines Kampfes geschildert werden soll, seine zeitliche Ausdehnung hervorgehoben:

18. C. 9. Then they fought four hours in a long summer's day.

In "Thomas Rymer" dient die Zeitdauer zur Intensivierung des Grauens. Vierzig Tage und vierzig Nächte sind hierbei fast symbolisch für die endlos scheinende Zeit zu verstehen:

37. A. 7. For forty days and forty nights
He wade thro red blude to the knee,
And he saw neither sun nor moon,
But heard the roaring of the sea.

Zur Steigerung des festlichen Glanzes dient die Zeitdauer bei der Hochzeitsschilderung in "Hind Horn":

17. A. 10. But there is a wedding in the king's ha',
That has halden these forty days and twa.

Wie die Ausdehnung in der Zeit dient auch die Ausdehnung im Raum zur Verstärkung eines bestimmten Eindrucks. Die Beispiele, die ich dafür bringen will, sind jedoch nicht allzu zahlreich; denn ich möchte der Sicherheit des Beweises halber nur die typischsten Fälle heranziehen.

Wohl das schlagendste Beispiel für ein raumausweitendes Bild als Ausdruck eines gesteigerten Gefühls ist die Formel, die uns berichtet, dass das Grab der Geliebten "long, large and wide" gegraben werden muss. Immer wieder kehrt formelhaft:

15. B. 9. He houkit a grave, long, large and wide.
16. A. 6. He has made a grave that was lang and was deep.
16. E. 8. And a wide grave was houkit whare nane suld be.
24. B. 16. And buried her deep on the high banks o Yarrow.

Die betont-räumliche Ausdehnung des Grabes steht hier geradezu als Symbol für die Tiefe des Kummers. Das Grab kann gar nicht weit und tief genug sein, das den liebsten Menschen birgt.

Eine ähnliche Bedeutung hat die Raumbreite in den Formeln:

58. B. 3. Then the king he wrote a lang letter.
58. G. 3. The king has written a braid letter.
266. A. 8. And he has written a broad letter.

Auch hier soll durch die Raumgrösse des Briefes die Wichtigkeit einer Nachricht betont werden. Ein einfaches Denken, dem der qualitative Ausdruck „wichtig" oder „bedeutungsvoll" nicht liegt, setzt so stattdessen in "broad" oder "long" die Quantität der Ausdehnung.

Räumlich wird die ganze Welt umspannt, wenn die Bedeutung eines Ereignisses besonders hervorgehoben werden soll. So z. B. heisst es:

16. A. 1. It is talked the warld all over . . .
That the king's dochter gaes wi child to her brither.

oder als Ausdruck grösster Ergebenheit:

65. A. 19. O I would rin your errand, lady,
Oer a' the world wide.

Es ist dieselbe Ausweitung, die auch das deutsche Volkslied in der Steigerung des Gefühls annimmt. Als Beispiel dafür ein Trauerlied auf Gustav Adolf's Tod:

O Trauern über Trauern
hört man in aller Welt.
All Kreaturn es tauern,
dass nun da liegt der Held.
All Vöglein in den Hecken
tun erschrecken,
All Blümlein in dem Feld.

Versuch zu einer Einteilung der Balladen in historische und berichtende, Robin Hoodballaden, Schwankballaden und Stimmungsballaden.

Es lässt sich von einer Seite der Stilbetrachtung her nicht ein Einteilungsprinzip der Balladen gewinnen, auch nicht nur von Stilbetrachtungen her. Wenn ich es im folgenden aber doch wage, so soll es mehr ein Versuch sein, eine Hypothese, die andere Stil- und Formuntersuchungen berichtigen oder unterstützen mögen. Es soll nur ein grosser Überblick sein, den andere Einzelarbeiten vertiefen und weiter durchführen mögen.

Das Ergebnis meiner Untersuchungen ist nun, dass ich die Balladen in vier Gruppen einteilen möchte, deren Grenzen allerdings fliessend ineinander übergehen. Ich möchte zwischen 1) historischen und berichtenden, 2) Robin Hoodballaden, 3) Schwankballaden und 4) Stimmungsballaden unterscheiden. Dabei ist mir für meine Einteilung weniger das Was der Darstellung als ihr Wie wichtig. Die Art der Stoffbehandlung, nicht der Stoff selbst, reihen die Ballade in eine der Gruppen ein; denn man kann ja ein und das-

selbe Geschehen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus betrachten. Der eine sieht es mit den Augen des Künstlers, der Anteilnahme für seinen Stoff erwecken will, der zweite schildert nur, und will ein Interesse statt des Mitgefühls erregen, dem Dritten ist es ein Schwank. So kommt es dass wir auch in den Balladen auf die verschiedensten Arten der Darstellung stossen, mitunter sogar in den einzelnen Fassungen ein und derselben Ballade.

Zur historischen und berichtenden Ballade rechne ich jede nur stofflich interessierte Ballade, gleichgültig, ob es sich in ihr um eine wahre Begebenheit handelt oder nicht. Demnach gehören zu ihr ausser den politischen und aktuellen auch Balladen wie: "The Boy and the Mantle" (29) und "The Marriage of Sir Garwein" (31), nicht aber Balladen wie "Mary Hamilton" (173) oder "The Death of Queen Jane" (170). Die sensationellen Balladen rechne ich zu den Stimmungsballaden, obwohl ein historisches Ereignis zugrunde liegt. Historisch oder nicht ist ja vollkommen gleichgültig für sie, die nur ein allgemein menschliches Schicksal schildern wollen. Nicht die Begebenheit an sich interessiert in ihnen, wie in den historischen und berichtenden Balladen, sondern alle Aufmerksamkeit ist auf die inneren Beziehungen gerichtet und ein künstlerisch fühlender Stil hat alles Wesentliche herausgearbeitet. Dagegen haben wir in der historischen und berichtenden Ballade nicht viel mehr als einen blossen Bericht. Es fehlt in ihr jegliche Umgestaltung, die das innerlich Bedeutungsvolle heraushebt und das Unwesentliche streicht. Sie ist so nur ein blosses Spiegelbild der Wirklichkeit. Das aber ist keine Kunst, denn Kunst ist „nirgends, und wäre sie noch so realistisch, ein blosser Abklatsch der Wirklichkeit . . . Sie gestaltet alles Wirkliche so, dass aus dem Besonderen das Allgemeine, aus dem Individuellen das Typische, aus der Erscheinung die Idee leuchtend und klar hervortrete" (Panzer).

Aus diesem Grunde stehen die historischen und berichtenden Balladen an künstlerischer Wirksamkeit und Schönheit weit hinter den Stimmungsballaden zurück. Wir

dürfen auch wohl mit Recht annehmen, dass wenn berufsmässige Sänger die Balladen weitertrugen, es besonders diese historischen und berichtenden Balladen und die Robin Hoodballaden gewesen sind, die sie vorgetragen haben, nicht die Stimmungsballaden, die ihrem ganzen Wesen nach volkstümlicher und künstlerischer gestaltet sind.

Auf gleicher Ebene mit den historischen und berichtenden stehen die Robin Hoodballaden. Dabei zeigen besonders die jüngeren in Hyperbel, realistischer Zahl und falschverstandener Kompositionswiederholung ein deutliches Abweichen vom volkstümlichen Stil.

Die eigentliche Schwankballade hat wohl äusserlich die gleiche Form wie die Stimmungsballade, innerlich aber trennen sie nicht nur der Stoff, sondern vor allem der derbe, unheroische Ton weit voneinander. Ich denke hier z. B. an: "Our Goodmann" (274) und "The Wife Wrapt In Wether's Skin" (277) u. a.

Als künstlerisch wertvollste von allen Volksballaden sehe ich deshalb die eigentliche Stimmungsballade an, als deren Beispiel ich "Bonnie Annie" (24 A), ein Meisterstück der Balladenkunst, anführen möchte. Hier finden wir als Kennzeichen echter Volksdichtung eine Gestaltung, die ganz vom Gefühl her bestimmt ist. Alles Individuelle ist hier in ein Allgemeines, Typisches aufgelöst, wie schon der Eingang mit dem fernen, formelhaften: "There was a rich lord . . . ." beginnt (vgl. dagegen Fassung B.: "Down in Dumbarton"). Alles Bewusste eines individuellen Stiles ist hier zugunsten einer überkommenen Form aufgegeben, die in ihrer Unbewusstheit viel stärker jedes Gefühlsmoment hervortreten lässt. Alles Reale des einmaligen Vorgangs ist zugunsten einer höheren Wirklichkeit gesteigert, zu einer Wirklichkeit, die immer und ewig wahr ist. Dabei lässt eine stimmungtragende Wiederholung durch die dauernde Wiederkehr von "dear Annie" immer wieder das Gefühl auf die Heldin hinführen, und formale Wiederholung betont die bedeutungsvolle Erfüllung dessen, was erst nur als Bitte ausgesprochen ist. (Str. 4 und 5, 8 und 9, 13 und 14).

Nur begriffsverstärkende adjektiva dienen dazu, das Bild lebendiger zu machen und besonders durch: "your ain dear Annie" das Mitgefühl wachzuhalten. Die verschiedene Verwendung des besitzanzeigenden Fürworts in "your", "my" und "his ain dear Annie" ist dabei eine besondere Feinheit. Es kommt darin die innere Verbundenheit der Liebenden zum Ausdruck, die trotz aller Schuld doch den Wert ihrer Liebe verkörpert.

Ausser diesem Versuch zu einer Einteilung hoffe ich aber vor allem, dass meine Arbeit eine gerechtere Beurteilung des Volksstiles ergibt.

Lebenslauf.

Ich, *Marga Kühnemund*, evangelischer Konfession, wurde am 29. April 1907 als Tochter des Drogisten Theodor Kühnemund zu Weimar geboren. Hier besuchte ich von 1913 bis 1922 das Lyzeum und trat dann in die Untersekunda des Weimarer Realgymnasiums ein. Ostern 1926 legte ich an dieser Schule mein Abiturientenexamen ab, um mich dem Studium der Germanistik, Anglistik und Geschichte zu widmen.

Ich studierte im S. S. 1926 an der Universität Jena, von W. S. 1926/27 bis W. S. 1927/28 in München. Mit Unterbrechung eines Studiensemesters, S. S. 1929, in Rostock, studierte ich von S. S. 1928 bis W. S. 1930 in Marburg, wo ich am 25. Juni mein Doktorexamen ablegte.

Meinen Marburger Professoren, *Deutschbein, Häpke, Helm, Küch, Mayne* und *Mommsen* möchte eich hiermit meinen aufrichtigen Dank sagen, besonders aber Herrn Professor *Deutschbein* und Herrn Dr. *W. Schmidt* für die Förderung meiner Arbeit.